RENÉ WELLEK

HISTORIA DE LA CRÍTICA MODERNA (1750-1950)

LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

VERSIÓN CASTELLANA DE
J. C. CAYOL DE BETHENCOURT

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

RENÉ WELLEK

HISTORIA DE LA CRÍTICA MODERNA (1750-1950)

Aparece ahora el volumen IV de la *Historia de la crítica,* de René Wellek. Obra de gran aliento, está movida por propósitos constructivos que rebasan los de la simple exposición científica. En sus páginas trae, si no quizá soluciones definitivas —cosa muy difícil—, por lo menos materiales suficientes para que el lector conozca a fondo la evolución de la crítica literaria desde el siglo XVIII hasta nuestros días. El partir de esa época se debe a que en ella hunden sus raíces algunos de los problemas fundamentales que hoy nos mueven. Así podrá verse que no es el vacío, ni una cadena de errores, lo que existe antes de nuestro siglo, sino una larguísima tradición crítico-literaria donde de cuando en cuando surgen concepciones luminosas, aportaciones esenciales a las que podría anudarse la crítica actual, si es que quiere escapar del escepticismo y de la arbitrariedad. No cabe valorar críticamente sin un sistema de verdades maduradas y conocidas por la reflexión, tras el contacto indispensable con las grandes creaciones artísticas.

El profesor Wellek estudia tanto a los críticos profesionales como a los autores

(Pasa a la solapa siguiente)

(Viene de la solapa anterior)

de cualquier otra esfera que hayan dedicado atención a las ideas estéticas. Le interesan no sólo tratados y ensayos generales, sino la aplicación concreta de la teoría al análisis de las obras literarias y de sus autores. Con gran erudición y acopio de textos, Wellek dedica lúcidos y coherentes análisis a los mayores esfuerzos realizados por la mente occidental (Europa y América) con vistas a la interpretación de la obra literaria. Su *Historia* ha ido desbordando el plan primitivo hasta alcanzar los seis volúmenes: el I está consagrado a la segunda mitad del siglo XVIII; el II, al Romanticismo; el III, a los años de transición; este IV, a la segunda mitad del siglo XIX; el V, a la crítica inglesa entre 1900 y 1950 y el VI, a la crítica americana del mismo período.

El ideal de crítica que mueve al autor a lo largo de su *Historia* está concretado en estas palabras del *Epílogo:* «Si bien las teorías literarias han de servirnos de indicadores y hemos de procurar discernir corrientes, estudiar las luchas entre los diversos «ismos», no por eso hay que considerar a los críticos como meros «casos». Son individuos: desenvuelven su sensibilidad, formulan sus opiniones literarias y combinan o inventan teorías de un modo propio y personal. Ha de haber ambas cosas: retratos de críticos y rastreo de conceptos y corrientes; y tanto análisis como síntesis.»

RENÉ WELLEK

HISTORIA DE LA CRÍTICA MODERNA (1750-1950)

LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

VERSIÓN CASTELLANA DE
J. C. CAYOL DE BETHENCOURT

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA
EDITORIAL GREDOS
MADRID

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

DIRIGIDA POR DÁMASO ALONSO

I. TRATADOS Y MONOGRAFÍAS, 9

© YALE UNIVERSITY, 1965.

© **EDITORIAL GREDOS, S. A.** Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1988, para la versión española.

Título original: *A HISTORY OF MODERN CRITICISM: 1750-1950.* Tom. IV: *THE LATER NINETEENTH CENTURY.* New Haven and London, Yale University Press, 5.ª ed., 1977.

Depósito Legal: M. 14728-1988.

ISBN 84-249-0029-4. O. C. Rústica.
ISBN 84-249-0030-8. O. C. Guaflex.
ISBN 84-249-1274-8. Tomo IV. Rústica.
ISBN 84-249-1275-6. Tomo IV. Guaflex.

Impreso en España. Printed in Spain.
Gráficas Cóndor, S. A., Sánchez Pacheco, 81, Madrid, 1988. — 5724

Capítulo I

LA CRÍTICA FRANCESA: REALISMO, NATURALISMO, IMPRESIONISMO

Fue en Francia donde nacieron las dos grandes fórmulas literarias de las postrimerías del siglo XIX: realismo y naturalismo. Desde allí se propagaron a todos los países y todavía hoy, más o menos modificadas y transformadas, siguen viviendo entre nosotros. Con el nombre de «realismo socialista» las vemos enfrentarse desafiantes a toda una larga tradición estética que, arrancando de la antigüedad, había encontrado nueva formulación en los filósofos y críticos del Romanticismo [1].

«Realismo» fue en su origen un término filosófico con que de antiguo se designaba la creencia en la realidad de las ideas, frente al nominalismo, para quien las ideas sólo eran meros nombres o abstracciones. En el siglo XVIII sufrió este término una subversión de sentido casi completa. Schelling define el realismo (1795) diciendo que «postula la existencia del no-yo» [2], en oposición al idealismo. Schiller y F. Schlegel fueron los primeros, parece, que aplicaron la palabra a la literatura. En 1797, en un cuaderno de notas por entonces inédito, escribía Schlegel hablando de la novela: «este realismo se fundamenta en su propia naturaleza», y censura a Tieck por estar falto «de materia, de realismo, de filosofía» [3]. Schiller, en carta dirigida a Goethe (1798), asegura que «no es el realismo

lo que hace al poeta» [4]. Y todavía Schlegel, en un aforismo publicado en 1800, dice paradójicamente: «no hay verdadero realismo sino en poesía» [5]. Análogas declaraciones pueden encontrarse en otros lugares de Schlegel y Schelling, referidas siempre a la realidad exterior y no a un determinado período, estilo o escuela.

En Francia no aparece el término hasta 1826. Es cierto escritor del *Mercure Français* el que lo emplea: «Esta doctrina literaria que día a día gana terreno y que tiende a la fiel imitación no de las obras maestras del arte, sino de los originales que nos ofrece la naturaleza, muy bien podría llamarse realismo: a juzgar por ciertas apariencias, ésta sería la literatura del siglo XIX, la literatura de lo verdadero» [6]. Gustave Planche usó el mismo vocablo, a partir de 1833, como equivalente a exactitud en la descripción; refiriéndose al «realismo» de George Crabbe, aclara que este estilo se preocupa por cosas como «quĕ escudo campeaba sobre la puerta del castillo, qué divisa figuraba en el estandarte, qué colores llevaba el enamorado barón» [7]. En 1834 es Hippolyte Fortoul quien se queja de encontrar una novela escrita «con un realismo llevado a la exageración y bebido en los modos expresivos del Sr. Hugo» [8]. Por este tiempo, pues, el realismo no era sino un rasgo —el exacto y puntual pormenor— observado en escritores a los que hoy llamaríamos románticos.

Entre 1845 y 1850 el término pasó a designar la minuciosa descripción de las costumbres coetáneas: en 1846 Hippolyte Castille entronca a Balzac con la «escuela realista» [9], y en este mismo año utiliza de forma destacada la expresión un libro de Arsĕne Houssaye sobre historia de la pintura flamenca y holandesa [10]. Pero como lema renovador no se implantaría el realismo hasta la conmoción provocada por las pinturas de Gustave Courbet. Si hoy nos resultan mediocres y hasta convencionales, lo cierto es que en su tiempo estos cuadros de la vida campesina y burguesa, con su sencilla temática, sacaron de quicio a los academicistas y tuvieron fama de tremendamente revolucionarios. El novelista Champfleury (seudónimo de Jules Husson, llamado Fleury, 1821-1889) se erigió en el

más significado defensor de Courbet a lo largo de una serie de artículos publicados a partir de 1850 y reunidos en 1857 bajo el título de *Le Réalisme*. Un cargo del que exime a Courbet es el de pintar las cosas más feas de lo que son; no hay que darle vueltas: «los burgueses son así». El tiempo de los panteístas ha pasado [11]. En cuanto novelista, Champfleury abogó por la novela rural e incluso invocó los precedentes de Auerbach y Gotthelf [12]. Como teorizador, no sólo defiende la exactitud descriptiva y el interés por las clases humildes, sino que figura entre los primeros críticos —de Francia, se entiende— que recomendaron: «Echa de su libro al autor lo más posible» [13]. «Para un novelista impersonal, el ideal consiste en ser un Proteo, flexible, cambiante, multiforme, a un tiempo víctima y verdugo, juez y reo, y en saber hacer suyos, según los momentos, el papel del sacerdote o del magistrado, el sable del militar, el arado del labrador, la ingenuidad del pueblo, la estupidez del pequeño burgués» [14]. Pero a Champfleury no le hacía feliz la palabra «realismo», y acabó repudiándola en el prólogo del mismo libro suyo que la llevaba por título. Justificaba su antipatía a los nombres en *-ismo* (fr. *-isme),* como éste, diciendo que no son patrimonio de la lengua francesa. Con «clasicismo» ocurrió que, pese a todos los esfuerzos de Stendhal, no ha llegado a tener carta de naturaleza. El «romanticismo» fue una escuela de las más pasajeras que pueda haber. Y este término de ahora, el «realismo», puede decirse que «es una palabra de transición que apenas durará más de treinta años». «Yo no tengo amor a las escuelas, ni a las banderas, ni a los sistemas» [15]. Courbet fijó un cartel, a la entrada de su exposición de 1855, que decía: «Realismo: presentación y venta de 40 cuadros y 4 dibujos», pero en el catálogo correspondiente consignó su protesta en estos términos: «Se me ha impuesto el título de 'realista' igual que a los hombres de 1830 se les impuso el de 'románticos'. Y la verdad es que en ningún momento han servido los títulos para tener una justa idea de las cosas; de otro modo, las obras serían superfluas» [16]. El año del *Réalisme* de Champfleury coincidió con el del juicio en que se vio envuelta *Madame Bovary*.

Con la consiguiente polémica acabó por fijarse la nueva divisa, pero, desde luego lo más importante de todo —incluso para la crítica— fueron las teorías y las realizaciones de aquellos grandes escritores a quienes hoy consideramos como maestros del realismo.

Honoré de Balzac (1799-1850)

Justamente se tiene a Balzac por el creador de la moderna novela social. En el prólogo a la *Comédie humaine* (1842) formuló su ambición de escribir «esa historia olvidada por tantos historiadores: la historia de las costumbres». Él se consideraba como un historiador de la sociedad contemporánea que aplicaba a la Francia de entonces el método establecido en sus novelas por Walter Scott, autor que «imprimió un impulso gigantesco a un género de composición injustamente clasificado como secundario». Balzac concibe su tarea, por lo menos en este prólogo, como la búsqueda de una tipología social: guiándose por las conquistas de la zoología, ve en la sociedad, por analogía con el reino animal, un conglomerado de especies, y en los hombres, diversidad de variedades zoológicas. Además, su propia obra tiene «su geografía, como tiene su genealogía y sus familias, sus personas y sus hechos» [1]. Pero esta ambición sociológica —o «fisiológica», para decirlo con la misma expresión del novelista— choca con las ideas conservadoras y cristianas que profesaba: sus novelas apoyan un orden social y religioso que contrasta con la anarquía de la época allí pintada.

Balzac no fue, propiamente, ni crítico ni pensador, y ya durante su vida dejó ver que no estaba a la altura de sus ideales científicos; fue, y en grado máximo, creador de un mundo imaginario, poeta (en el viejo sentido de la palabra). Ciertamente, en muchos contextos expuso ideas de un romanticismo calenturiento sobre la misión del escritor y su inspiración profética, e hizo gala (como cabía esperar, a despecho de sus ambiciones enciclopédicas) del mayor desprecio hacia el entendimiento. Un temprano artículo suyo, «Des

artistes» (1830), exalta la función social del artista: «impera sobre siglos enteros; cambia la faz de las cosas». Pero el genio es una enfermedad, como la perla que segrega la ostra: esclavo de una voluntad superior, carece de carácter propio, ya que está acostumbrado a hacer de su alma «un espejo en el que el universo todo viene a reflejarse». El artista vive condenado a sufrir, como Cristo en la cruz [2]. Son los temas, en efecto, que se tocan en las historias balzacianas de artistas. Poseen estos hombres una particularísima facultad —«spécialité» es el extraño nombre con que se la designa—, una a modo de intuición o visión intelectual. De ahí que la estética implícita en Balzac suela ser eminentemente espiritualista y hasta neoplatónica. El célebre relato *Le chef-d'oeuvre inconnu* (1831; ampliado y revisado en 1837) acierta a asimilarse la jerga pictórica y las charlas usuales en los estudios, parece que con ayuda de Delacroix y Gautier, pero en la intencionada conclusión, con el lienzo desnudo presentado como gran obra maestra, no hay duda de que apela —y de qué manera— a la visión interior [3]. En la vida real, Balzac intentó organizar asociaciones de escritores y artistas, deseoso de asegurarles y asegurarse fama y riqueza, aun con proyectos fantásticos muchas veces. Sin embargo, no se le ocultaba que el artista es un solitario, que sus intuiciones son cosa personal y que el arte cambia con el curso de la historia. Tenía viva conciencia de «las mutaciones del gusto, los caprichos de la moda y las transformaciones del espíritu humano» [4], y era sensible incluso a modalidades artísticas muy desviadas del dogmatismo romántico, clásico o realista. Dando por bueno que tuviese presente el prólogo huguesco a *Cromwell,* todavía admira que pudiera elogiar a los chinos por haber comprendido

> la infecundidad de eso que llamamos *lo bello.* Porque lo bello no puede tener más que una trayectoria. El arte griego estaba reducido a repetir las mismas ideas, pobrísimas al fin y al cabo (con perdón de los clásicos). Fue la teoría china la que vio, unos mil años antes que los árabes y la Edad Media, los inmensos recursos que ofrece lo *feo,* palabra tan neciamente echada en cara a los románticos y

> de la que me sirvo en oposición a lo *bello*. Lo bello sólo tiene una estatua, sólo tiene un templo, y un solo libro y una sola obra dramática. Tres veces se ha vuelto a comenzar la *Ilíada;* perpetuamente se han copiado las mismas estatuas griegas, se ha reconstruido hasta la saciedad el mismo templo, han pisado la escena las mismas tragedias, y con las mismas mitologías, hasta dar náuseas. En cambio, el poema de Ariosto, el *roman* del trovero, el drama hispano-inglés, la catedral o la casa de la Edad Media, representan lo infinito en arte. Para el pensador, ¿no son el gótico y el estilo Luis XV primos hermanos del arte chino? [5].

Idéntico universalismo romántico inspira sus ideas sobre la crítica. Balzac aborrece al mezquino cazadefectos movido por prejuicios y cree en una especie superior de crítica: «verdadera ciencia que exige una plena comprensión de las obras, una visión lúcida con respecto a las tendencias de la época, la adopción de un sistema, la fe en ciertos principios» [6].

Aun así, no podemos decir que la labor crítica balzaciana se ajuste a tan alto ideal. Sus opiniones son, ciertamente, de gran amplitud y variedad, y más extensa de lo que se cree su crítica literaria seria. Pero nos resistimos a admitirle como «gran crítico» porque escribiera un juvenil y penetrante análisis sobre las inverosimilitudes y absurdos de la trama del *Hernani* (1830), o por la extensa reseña, casi siempre favorable, que dedicó a *La Chartreuse de Parme* de Stendhal (1840). Este último trabajo lo ha ponderado Lukács como «extraordinariamente profundo» y como «uno de los grandes acontecimientos de la historia literaria mundial» [7]. Ahora bien, serenamente considerado, lo que hace Balzac no es sino volver a contar la historia, censurar su composición y estilo y alabar la intriga central, en la que ve una actualización de Maquiavelo: «*El príncipe* moderno» [8]. Stendhal, tan satisfecho de haber llamado la atención del famoso autor como confuso ante las ásperas reprensiones contra su estilo, le dirigió la célebre carta en que dice: «Para conseguir el justo tono, me leía cada mañana dos o tres páginas del Código Civil» [9]. No sería muy clarividente el reseñador, aun con todos sus

elogios, cuando desatiende la historia de Celia o aplaude a Stendhal por haber observado exactamente las «reglas» del arte novelístico. Lo que sí tiene gran interés es la clasificación preliminar que allí se hace de la literatura coetánea, donde Balzac contrapone la «literatura de imágenes» (Hugo, Lamartine, Chateaubriand) a la «literatura de ideas» (cuyo maestro es Stendhal, alineado con Mérimée y con otros que extrañan más: Musset, Béranger, Nodier), mientras que él mismo se enrola, en un lugar intermedio e impreciso, bajo la bandera del «eclecticismo literario» (desafortunado término), junto a camaradas como Walter Scott, Madame de Staël, Cooper y George Sand [10]. Todo ello era tanto como enfrentar a los autores románticos y pintorescos con los razonadores y sensatos derivados de la Ilustración, extremos entre los que se eleva Balzac como síntesis conciliadora. Pero, desde el punto de vista crítico, no es ahí donde habría de cimentarse su condición de realista o de precursor del realismo. La observación, la pintura de las costumbres contemporáneas, el interés por la tipología social, aunque de suyo no sean cosas nuevas, forman sólo una de las vetas del pensamiento balzaciano. Se echa de menos en éste el precepto técnico capital del nuevo realismo, es decir, la ausencia del autor, el distanciamiento, la *impassibilité.*

Gustave Flaubert (1821-1881)

Ese factor iba a traerlo precisamente, tanto en la teoría como en la práctica de su arte, Gustave Flaubert. *Madame Bovary* causó estupor y desconcierto entre los contemporáneos a causa de la actitud del novelista. Un crítico conservador, Armand Pontmartin, se dolía así: «Hasta tal punto ha logrado el autor... hacer impersonal su obra, que ni después de leerla sabemos de qué lado se inclina» [1]. A buen seguro que Balzac, Dickens, Thackeray, etc., no le dejarían a uno con estas dudas morales. Incluso Duranty, que fue director de una efímera revista titulada *Le Réalisme* (1856) y pensaba como

Champfleury, recibió de uñas a *Madame Bovary,* tildándola de fría, inanimada y más parecida a una demostración matemática que a una novela [2]. Sainte-Beuve, sabedor de que el padre de Flaubert era cirujano, dio la pista: «Flaubert sostiene la pluma como si fuera un escalpelo. ¡Anatomistas y fisiólogos, por todas partes os encuentro!» [3]. En aquellas fechas no podían ser muy conocidas las teorías de Flaubert, pues no se difundieron con algún pormenor hasta publicarse sus *Lettres à George Sand* (1884), con un largo prólogo de Maupassant, y después la *Correspondance* (4 vols., 1887), donde se recogían las cartas escritas a Louise Colet durante los años de elaboración de *Madame Bovary* (1851-1856). Estas cartas, aunque faltas de sistema y hasta contradictorias al cambiar tanto los estados íntimos y los destinatarios, han causado, sin embargo, hondísima impresión, y no sólo porque glosen el proceso creador de Flaubert o critiquen de pasada a los contemporáneos, sino porque en ellas se condensa una estética que, respecto a ciertos puntos, formula de modo memorable los eternos problemas de la novela y de todo arte.

Dicho epistolario es el *locus classicus* donde se puede observar el «calvario» del escritor, su lucha con la lengua y con la rebelde materia. Allí se duele Flaubert una y otra vez del lentísimo progreso, de la desgarradora esclavitud a que le somete su obra: cinco días para escribir una página; una semana para cinco o seis páginas; seis semanas para veinticinco páginas; siete semanas para trece páginas; toda una noche a la caza de un adjetivo... «¡Dios mío, qué manera de sufrir! ¡Cuántos forcejeos! ¡Cuánto desaliento!» [4]. Trabaja sin respiro, con furia febril: «Amo mi trabajo con un amor frenético y perverso, como ama un asceta el cilicio que se le clava en el vientre» [5]. Algún cínico podría sospechar que Flaubert exageraba la nota, dado que se dirigía entonces a una escritora sentimental, prolífica y consultante. Al fin y al cabo, era obligado que le aconsejara desconfiar de la inspiración, escribir con parquedad suma, con precisión y rigor. Eso de «las angustias del arte» hay que tomárselo *cum grano salis.* «Los gestos desaforados, el lado infan-

til y quejumbroso» eran propios de su temperamento [6]. El querer aislarse de todo, la reserva, la timidez, el miedo a cualquier efusión sentimental, traducirían el disgusto que le inspiraban Lamartine, Musset y Béranger. Todo se queda, pues, en una autocrítica de la fuerte vena romántica que corría por él.

Flaubert era sincero al ansiar la objetividad de su arte, un arte a la vez impersonal e impasible, distanciado, indiferente. No se trata de términos sinónimos. «Objetividad», vocablo familiar para los alemanes, parecía un neologismo pedantesco en Francia: «¡qué palabra más fea!», decía Maupassant en 1887 [7]. La «impersonalidad» era, ante todo, un recurso técnico. El autor debe estar ausente de su novela, no pronunciarse sobre los personajes, ni meterse a moralista o filósofo. Usando una comparación que tiene su antecedente en el prólogo de Hugo a *Cromwell,* escribía Flaubert: «El autor debe estar en su obra como Dios en el universo: presente en todas partes y en todas invisible. Siendo el arte una segunda naturaleza, el creador de ella debe adoptar procedimientos análogos a los del primer creador. Que en todos los átomos, en todos los aspectos, se sienta una impasibilidad secreta e infinita» [8]. Y años más tarde volverá con otras palabras sobre lo mismo: «No debe el artista aparecer en su obra más de lo que Dios lo hace en la naturaleza. El hombre no es nada, la obra lo es todo». Piensa, pues, que «un novelista no tiene derecho a expresar su opinión sobre tal o cual cosa. ¿Es que Dios ha opinado alguna vez sobre algo?» [9]. Esta divina objetividad o deidad espinozista del artista-creador se trueca fácilmente en indiferencia, desligamiento, distancia irónica, impenetrabilidad, impasibilidad. Así, la concepción central flaubertiana oscila entre las dos principales tendencias de su tiempo: ciencia u objetividad, de un lado; esteticismo o arte por el arte, de otro. «Impersonalidad» se opone a la novela tendenciosa; «impasibilidad», a la novela sentimental autobiográfica.

Mucho se ha encarecido, como peculiar de Flaubert, su desprecio del arte didáctico, la oposición a tocar los problemas sociopolíticos del tiempo, el supuesto (un tanto facilón) de que cuanto

es real artísticamente es, *eo ipso,* moral. Pero no deja de ser algo engañoso este distanciamiento esteticista. Por de pronto, el famoso pasaje «En el momento actual yo hasta creo que un pensador (¿y qué es el artista sino un triple pensador?) no debe tener religión, ni patria, ni aun convicción social alguna» [10] parece venir directamente del prólogo de Gautier a *Mademoiselle de Maupin.* Lo cierto es que Flaubert tuvo ideas políticas, y de gran violencia, como al condenar la Comuna; tuvo convicciones sociales muy definidas, como su odio a la burguesía, que no le impidió despreciar a las masas proletarias; y tuvo también sus creencias religiosas (o, mejor dicho, irreligiosas). Y no es que tales ideas se las guardase muy dentro, sino que colorean decididamente sus novelas: ¿quién puede engañarse sobre el sentido político de *L'éducation sentimentale* o de *Bouvard et Pécuchet?* Hemos de coincidir con su opinión de que «el lector es un imbécil, o el libro falso desde el punto de vista de la exactitud», si no es capaz de sacar de él la moralidad que allí debe haber [11]. Siendo así, resulta descaminado ese furor que suscita Flaubert entre los escritores «comprometidos», por más razón que tengan al condenar su postura social. Y suenan a extrañamente ingenuas las palabras de Sartre: «Considero a Flaubert y a Goncourt responsables de la represión que siguió a la Comuna, pues no escribieron ni una línea para impedirla» [12]. En su odio y desprecio del populacho más merece Flaubert los reproches —tan opuestos— que le hace Henry James: «Siempre anduvo al acecho en puertas públicas y patios exteriores... ¡Si alguna vez hubiese aplicado el oído a la recámara de su alma!» [13].

Problema fundamental para Flaubert fue crear ilusión, la ilusión de un mundo imaginario, aunque no por eso directamente emotivo, que es «algo muy distinto y de un orden inferior. Yo he llorado con melodramas que no valían cuatro cuartos, mientras que Goethe nunca me ha humedecido los ojos, si no es de admiración» [14]. «La ilusión... nace... de la impersonalidad de la obra». Flaubert asegura que *Madame Bovary* es «una historia totalmente inventada» [15]. Una y otra vez repite: «He escrito páginas muy tiernas sin sentir

amor, y páginas ardientes sin fuego alguno en la sangre» [16]. Y cuando se refiere a la naturaleza camaleónica del poeta, nos recuerda a Keats: «Pinta cuanto quieras el vino, el amor, las mujeres, la gloria, con la sola condición, mi ingenuo amigo, de no ser bebedor, ni amante, ni marido, ni soldado. El que está metido en la vida no puede verla bien; sufre o goza más de la cuenta. A mi juicio, el artista es un monstruo, algo que se sale de la naturaleza» [17]. Otra vez la paradoja del actor, como decía Diderot.

Hay momentos extremos en que a Flaubert le repugna y asquea el mundo de *Madame Bovary,* su heroína y hasta el tema mismo. Claro que la tan traída y llevada frase de «Madame Bovary soy yo» es apócrifa y no aparece antes de 1909 [18]. Pero sí dijo cosas como éstas: «La vulgaridad de mi asunto me da náuseas a veces», «un ambiente tan fétido», «casi tengo ganas físicas de vomitar»; y en las cartas no ocultó su opinión de que Madame Bovary es «una mujer de falsa poesía y falsos sentimientos» [19]. En cuanto al tema de su novela, suele defenderlo como un ejercicio o «prodigioso *tour de force*», «obra de crítica, sobre todo, o, mejor, de anatomía», «de recia voluntad», «una cosa rebuscada, artificial» [20]. Defensa que tiene por base teórica general la igualdad de todos los temas: «Yvetot vale, pues, tanto como Constantinopla... Al artista toca elevarlo todo» [21]. Al quedar victorioso el naturalismo, Flaubert retuerce el argumento y lo aplica contra una novela primeriza de Huysmans, *Les Sœurs Vatard:* «el Ganges no es más poético que el Bièvre, ni el Bièvre lo es más que el Ganges. Pero, ¡cuidado!, no volvamos a caer, como en tiempos de la tragedia clásica, en la aristocracia de los temas y en el preciosismo de las palabras. Podría parecer que las expresiones de la golfería sientan bien al estilo, lo mismo que antaño lo emperifollaban con términos selectos» [22]. Henry Miller y compañía han hecho verdadero el vaticinio.

Pero lo de «Madame Bovary soy yo» no se ha inventado sin razón. Distanciamiento e imparcialidad se emparejan a menudo con cierto sentido de identificación, si no respecto a la heroína, sí respecto a un estado de ánimo, una escena o una sensación física.

Flaubert podrá decir que «no me tienta nada de lo que toca a mi persona», o que «Homero, Rabelais, Miguel Ángel, Shakespeare, Goethe, me parecen *despiadados*» [23]. Mas no por eso deja de tener sus actitudes románticas. Al describir la escena de la primera «caída» de Madame Bovary con Rodolphe en el bosque, su tono es casi de éxtasis: «Hoy, por ejemplo, hombre y mujer juntamente, amante y amada a la vez, me he paseado a caballo por un bosque, en la tarde otoñal y bajo las hojas amarillentas, y yo era los caballos, las hojas, el viento, las palabras que se decían y el rojo sol que les hacía entornar los párpados anegados de amor» [24]. La famosa carta a Taine, en respuesta a un cuestionario científico, pinta la misma identificación en términos fisiológicos: «Cuando estaba escribiendo el envenenamiento de Madame Bovary, sentía yo tal gusto de arsénico en la boca, estaba tan envenenado, que tuve dos indigestiones seguidas: dos indigestiones reales, porque vomité todo lo que había comido» [25]. Sería inútil tratar de conciliar estas declaraciones. Digamos, simplemente, que había dos vertientes en la naturaleza y la teoría flaubertianas: distanciamiento y entrañamiento, realismo y romanticismo.

Más se acerca el novelista a una armonización cuando intuye la unidad de forma y contenido, de sujeto y objeto. Desde muy pronto comprendió que «no hay bellos pensamientos sin formas bellas, y a la recíproca... La Idea no existe más que en virtud de su forma» [26]. «Estas distinciones entre pensamiento y estilo son un sofisma» [27]. «La forma es un manto. ¡Nada de eso! La forma es la carne misma del pensamiento, como el pensamiento es el alma y la vida de la forma». Forma y fondo son «dos entidades que nunca existen la una sin la otra» [28]. Con todo, es frecuente que Flaubert pierda esta visión intuitiva. Hay un pasaje celebérrimo en que llega hasta el extremo formalismo: «Lo que me parece bello, lo que yo quisiera hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ataduras exteriores, que se mantuviera en pie por la fuerza interna de su estilo, como la Tierra se mantiene sola en el aire sin que nada la sostenga; un libro que casi careciera de tema, o, al menos, con

un tema casi invisible, si esto puede ser. Las obras más bellas son las que menos materia tienen». Pero se trata de una afirmación aislada, con la vista puesta en un lejano ideal, para justificar el axioma de que «no hay temas bonitos ni feos» [29]. En realidad, las obras flaubertianas están llenas de materia e incluso de documentación erudita, de lastre, de peso muerto.

La reacción del escritor francés frente al realismo es de lo más ambigua. Sus opiniones estéticas suenan como las de un platónico que busca la Belleza ideal. Ver el Partenón constituyó una de sus más hondas experiencias vitales: «Por más que digan, el Arte no es ninguna mentira» [30]. Años después, recordaba con intenso placer uno de los muros de la Acrópolis, un muro de pura desnudez, y escribía a George Sand: «Pues bien, yo me pregunto si un libro —independientemente de lo que diga— no puede producir el mismo efecto. ¿Es que en la precisión del engarce, en la rareza de los elementos, en el bruñido de la superficie, en la armonía del conjunto, no existe una virtud intrínseca, una especie de fuerza divina, algo tan eterno como un principio? (Hablo platónicamente)» [31]. Nótese el expresivo paréntesis. La repugnancia de Flaubert hacia lo real y el realismo se convirtió en una obsesión, a pesar del ardor que puso en observar y reproducir, en analizar y anatomizar todo cuanto conocía: «Me creen un enamorado de lo real, cuando la verdad es que abomino de ello, y por odio al realismo es por lo que me puse a escribir esta novela [*Madame Bovary*]» [32]. Veinte años después, insistía en carta a George Sand: «Detesto lo que se ha dado en llamar realismo, aunque me tengan por uno de sus pontífices» [33]. Término igualmente vacío le parecía el naturalismo: «¿Por qué han abandonado al bueno de Champfleury con su «Realismo», que es una necedad del mismo calibre, o, mejor, la necedad misma?» [34]. En muchos contextos Flaubert quiso mantenerse separado de sus discípulos, y así en éste: «A mi modo de ver, la Realidad no debe ser más que un trampolín. Mis amigos están persuadidos de que ella constituye, por sí sola, todo el Estado. Me indigna este materialismo, como me ataca los nervios el leer casi todos los lunes los

folletones del bueno de Zola. Después de los Realistas, ahí tenemos a los Naturalistas y a los Impresionistas. ¡Vaya progreso! ¡Hatajo de farsantes, que quieren creer y hacernos creer que han descubierto el Mediterráneo!» [35]. Y es que, aunque muchas veces le impresionase la fuerza de Zola —de *Nana* decía que era «un coloso con los pies sucios, pero coloso al fin» [36]—, consideraba equivocadas o estrechas sus teorías, y asfixiantes para la creación artística.

Realmente, Flaubert fue teórico y crítico, o al menos ambicionó serlo. No importa que a menudo descargara su malhumor contra los críticos y la crítica —fácil sería reunir los pasajes—, pues en lo tocante a las necesidades e historia de ésta tuvo intuiciones profundas e insólitas para aquel tiempo. Incluso se le ocurrió el proyecto de escribir una «*Historia del sentimiento poético en Francia.* Hay que hacer crítica como se hace historia natural: prescindiendo de las ideas morales. No se trata de declamar sobre tal o cual forma, sino de exponer en qué consiste, cómo se anuda a otra y por qué goza de vida» [37]. Y hasta esbozó las dos principales etapas de la crítica francesa: gramatical (La Harpe) e histórica (Sainte-Beuve, Taine), para preguntarse a continuación: «¿Cuándo será [el crítico] artista, artista solamente, pero de verdad? ¿Conoce usted alguna crítica que se preocupe intensamente por la obra *en sí?* Analizan con gran finura el medio ambiente en que se ha producido y las causas que la han engendrado. Pero ¿y la poética *inconsciente?* ¿Y su origen concreto? ¿Y su composición y estilo? ¿Y el punto de vista del autor? ¡Eso, jamás!» [38]. Es penetrante su crítica de Taine. La *Historia de la literatura inglesa* se equivoca desde el arranque: «Hay otras cosas en el Arte que el medio donde se produjo y los antecedentes fisiológicos del obrero. Con ese sistema se explicará la serie, el grupo, pero nunca la individualidad, el hecho especial que hace a un hombre ser *éste* precisamente. Tal método lleva, por fuerza, a no hacer ningún caso del talento. Y la obra maestra no tiene otro significado que el de ser un documento histórico» [39]. Flaubert, pues, se propone sustituir la crítica retórica e histórica por lo que hoy llamaríamos crítica estilística: «La crítica estética se ha

quedado a la zaga de la crítica histórica y científica: no tenía base de apoyo. El conocimiento que a todos les falta es la *anatomía del estilo*» [40]. O, dicho con nueva formulación: «Podían conocer acaso la anatomía de una frase, pero no entendían una palabra sobre la fisiología del estilo» [41]. Muy pronto llegó Flaubert a una fórmula brillante: «Cada obra de arte tiene su poética especial, en virtud de la cual está hecha y subsiste» [42].

Como artista, Flaubert tuvo plena conciencia de los problemas concretos de la prosa francesa, a la que quería dar «la consistencia del verso. Una buena frase en prosa debe ser como un buen verso: *intocable,* con igual ritmo e igual sonoridad» [43]. El primer paso para ello era elegir las palabras, dar con el vocablo justo, pero sin olvidar la pureza de tono, el ritmo del párrafo, el chocar de las asonancias. Proust y otros han admirado la sabiduría con que Flaubert aprovechó los recursos del sistema temporal francés [44]. Lo que más se acerca al supremo ideal flaubertiano —síntesis, «armonía de cosas dispares»— es la escena de la exposición agrícola, en *Madame Bovary,* con su matizado contrapunto, que le hace recordar a «Jaffa, donde al entrar me llegaba a la vez el olor de los limoneros y el de los cadáveres; el removido cementerio dejaba ver los esqueletos medio putrefactos, mientras que los arbustos verdes balanceaban sus dorados frutos sobre nuestras cabezas. ¿No sientes la plenitud de esta poesía y cómo constituye la gran síntesis?» [45]. Flaubert se anticipa a la «sensibilidad unificada» de Eliot: enamorarse, leer a Spinoza, entre el tecleo de la máquina de escribir y los olores venidos de la cocina [46]. Pero, más que síntesis, parece tratarse de mera yuxtaposición. Hay, en suma, en Flaubert un conflicto insuperado entre la observación científica (o cuasi científica) y el distanciamiento olímpico, por un lado, y, por otro, la apasionada búsqueda de la Belleza, la calculada pureza de estructura y efectos. Es el mismo contraste entre la uniforme grisura de la *Éducation sentimentale* y el efectismo sangre y oro de *Salammbô.* Ni en la teoría ni en la práctica logró Flaubert una síntesis del realismo y el esteticismo.

GUY DE MAUPASSANT (1850-1893)

Esa síntesis había de conseguirla, a expensas de la tensión, aunque por vías secundarias y a más bajo nivel, un ferviente discípulo de Flaubert, Guy de Maupassant, que expuso las teorías de su maestro, si bien con nuevas miras, en dos prólogos, uno a la correspondencia de aquél con George Sand (1884), y otro a su propia novela *Pierre et Jean* (1887). Para Maupassant, *Madame Bovary* supone «una revolución en las letras». Porque Flaubert fue el primer auténtico artista de la novela que escribió con estilo, el primero que consiguió la «impersonalidad» [1]. Con todo, Maupassant no es un dogmático: separa a su maestro de un realismo de escuela y admite la posibilidad de una novela idealista. Los novelistas desean la verdad, pero no «la vulgar fotografía de la vida». Deben tender a «una visión más completa, más estremecedora, más demostrativa que la realidad misma»; deben dar relieve a los sucesos, provocar «una profunda sensación de verdad», «la ilusión plena de lo verdadero». A los realistas con talento habría que llamarlos «ilusionistas». Maupassant es un relativista, o, mejor aún, un subjetivista, en su teoría del conocimiento, si cabe aplicar nombre tan pomposo a su creencia de que «nuestros ojos, nuestros oídos, nuestro olfato, nuestro gusto, crean tantas verdades como hombres hay en la tierra... Los grandes artistas son los que imponen a la humanidad su ilusión particular». Distingue entre la «novela objetiva» y la novela de puro análisis. La primera es su propio ideal: una novela que evite toda explicación complicada, toda paráfrasis de las motivaciones, y deje que hechos y personas pasen ante nuestros ojos. Lo que importa es la paciente labor y la concentración sobre el objeto: «Si queremos describir un fuego que arde o un árbol del llano, quedémonos frente a este fuego y a este árbol hasta que ya no se nos parezcan a ningún otro árbol ni a ningún otro fuego». En efecto, «particularizar» es el gran consejo que tanto Flaubert como Maupassant ofrecen al novelista: que éste nos haga ver «en

qué cosas no se parece tal caballo de un simón a los otros cincuenta que van delante o detrás de él». Para expresar una cosa con propiedad no hay más que una palabra determinada, y para calificarla no hay más que un adjetivo. En abierta contradicción con el solipsismo filosófico o temperamental, pide Maupassant una justa relación con la realidad externa y exige al crítico que se limite en su tarea: «Un crítico no debería ser más que un analista sin tendencias, sin predilecciones, sin pasión, y, como hace el perito en pintura, no apreciar más que el valor artístico del objeto que se le ofrece» [2].

Maupassant logró difundir la doctrina flaubertiana de la única palabra «propia» y de la impasibilidad del novelista, pero lo de acentuar la objetividad no se compagina muy bien con el «ilusionismo» y el supuesto solipsismo. Aun así, la oposición al crudo didacticismo y a la tesis social basta para fijar la frontera con el nuevo «naturalismo» que, en el ínterin, había formulado Zola.

Émile Zola (1840-1902)

Al juzgar las teorías de Zola, casi siempre se recurre a su ensayo introductorio a *Le roman expérimental* (1880). Angus Wilson y F. W. J. Hemmings, que han estudiado recientemente y con simpatía las novelas zolescas, lo reputan «particularmente necio» y «de un candor molesto», y hasta pretenden hacer creer que «nada de cuanto escribió Zola ha perjudicado más su reputación que los seis tomos de crítica literaria que publicó en bloque en 1880 y 1881» [1]. Pero tales afirmaciones distan mucho de la verdad. A lo sumo, podrían valer para las páginas iniciales y para el tema rector de dicho ensayo. Evidentemente, no puede existir una novela «experimental» si la entendemos como un experimento científico de laboratorio. Basándose en citas de la *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) de Claude Bernard, y a veces sin más que cambiar «médico» por «novelista», Zola sugiere no ya una ana-

logía, sino una verdadera identidad, entre escribir novelas y experimentación fisiológica, entre escritor y científico: «Dado que la medicina, que era un arte, se está convirtiendo en ciencia, ¿por qué no ha de poder la literatura convertirse igualmente en ciencia gracias al método experimental?» [2]. Ya se ve que la comparación cojea. Una novela no puede ser sino una construcción mental, un experimento imaginario. No hay modo de obligar a sus criaturas a una respuesta inequívoca (frente a lo que sucede en el laboratorio), por más cuidado que el novelista haya puesto en determinar la herencia y medio ambiental de las mismas, o en delinear imaginativamente su conducta conforme al conocimiento científico de los motivos humanos. Siempre queda libre la imaginación. Aun así, no cometamos la injusticia de entender a Zola al pie de la letra. Citar o parafrasear a Bernard era sólo un procedimiento retórico —no muy acertado seguramente— que permitía revestir estas teorías con el prestigio de la ciencia contemporánea. Pensemos, simplemente, que la novela propugnada por Zola aspiraba a ser «una encuesta general sobre la naturaleza y sobre el hombre» [3], para lo cual había de adoptar las doctrinas del determinismo científico. El hombre está regido por las leyes de la herencia, por la presión del ambiente, por toda la estructura causal del universo. Deber del novelista es respetar esas leyes y estudiar esa estructura. Incluso en este artículo reconoce Zola que «el método no es más que una herramienta»... «Queda el genio, la idea *a priori*» [4].

Lo de la «novela experimental» no fue sino una nueva fórmula añadida a la teoría general del «naturalismo» que Zola venía desplegando desde los años sesenta. Así lo había llamado entonces, y con el nombre se difundieron por todas partes sus ideas, mucho antes del ensayo de 1880. Pero Zola tenía razón al asegurar que él no había inventado la palabra «naturalismo», palabra —añadía— que «ya se encuentra en Montaigne, y con el sentido que hoy le damos. En Rusia la emplean desde hace treinta años, y en Francia aparece en una veintena de críticos, y particularmente en el Sr. Taine» [5]. No hay tal pasaje en Montaigne, por supuesto; pero «natu-

ralismo» es un término filosófico con que de antiguo se designaba el materialismo o cualquier tipo de secularización. En sentido literario lo encontramos empleado por Schiller en el prólogo de *Die Braut von Messina* (1803), refiriéndose a algo que es preciso combatir, porque en poesía «todo constituye tan sólo un símbolo de lo real» [6]. Quizá Zola había oído decir a Turguenev que en Rusia usaban esa palabra. Bielinski solía hablar de que existía una escuela «natural» dentro de la literatura rusa, pero en el *Panorama* correspondiente a 1847 utiliza también la voz «naturalismo» en oposición al «retoricismo» [7]. Tanto en francés como en inglés, «naturalista» se aplica, claro está, al estudioso o investigador de la naturaleza, con lo cual quedaba muy a mano una posible analogía entre el escritor y el naturalista (botánicos y zoólogos en particular). Es Taine, en su ensayo sobre Balzac (1858), quien establece la comparación al decir que «lo ideal brilla por su ausencia en el naturalista, y aún más en el naturalista Balzac». Los comerciantes y tipos provincianos de este novelista constituyen «el objeto propio del naturalista». Y lo más logrado en él, sigue diciendo, son los entes más bajos: «Como que son los héroes del naturalista y del rudo artista que a nada hace ascos» [8]. Victor Hugo traza otro paralelo en el prólogo a *La légende des siècles* (1859): «Ni al poeta ni al filósofo les está prohibido ensayarse en los hechos sociales como se ensaya el naturalista en los hechos zoológicos, con objeto de reconstruir el monstruo primitivo partiendo de la huella de una uña o de un alvéolo dentario» [9]. Las conjeturas de Cuvier acerca de la extinta fauna antediluviana tenían que impresionar con fuerza la imaginación de los contemporáneos. Es el paralelismo que el primer y el último Zola no pueden apartar de su mente: «Hoy día —escribe en 1866—, y tanto en la crítica literaria como en la artística, es preciso que imitemos a los naturalistas y tomemos a nuestro cargo reencontrar a los hombres ocultos tras sus obras o restaurar la vida real de las sociedades, con la ayuda de un libro o de un cuadro» [10]. Críticos y novelistas no difieren en lo esencial, pues unos y otros son o quieren ser hombres de ciencia. En el prólogo a la nueva

edición de su novela *Thérèse Raquin* (1868) es donde Zola acentúa más sus intenciones científicas: «Yo me he limitado a realizar en dos cuerpos vivos el trabajo analítico que los cirujanos realizan en los cadáveres». Es lo mismo, en sustancia, que más tarde entenderá por «novela experimental». El paralelismo científico cumple dos objetivos principales: poder tocar cualquier tema, por bajo y repugnante que sea, y ponerse a cubierto de las objeciones morales. Nadie podrá reprochar a un médico que estudie la enfermedad venérea más horrible, ni tacharle de inmoral porque investigue sus causas y remedios. Acaba el prólogo con una orgullosa afirmación de fe: «el grupo de escritores naturalistas al que tengo el honor de pertenecer» [11]. «Naturalismo» se impuso y ha sobrevivido hasta hoy: al principio, con significado no muy distinto del «realismo», y después, en nuestro siglo, limitado principalmente a la teoría científico-determinista de Zola, para distinguirlo de un concepto de realismo mucho más amplio y libre que pueda aplicarse a cualquier arte dirigido hacia la representación de la realidad.

Estaba en lo cierto Zola al sostener, en 1882, que nunca había cambiado: «El método sigue siendo el mismo, y la finalidad y la fe» [12]. Entre el autor de 1866-1868 y el de 1879-1881 sólo hay, cuando más, diferencias de acento. En los primeros escritos le interesaba, sobre todo, la personalidad del escritor. La célebre definición «Una obra de arte es un rincón de la creación visto a través de un temperamento» [13] aparece ya en la primera colección de artículos críticos, impropiamente llamada *Mes haines* (Mis odios, 1866), a pesar de que luego la palabra «creación», de sabor teológico, fuese cambiada por «realidad». Ni siquiera en sus últimos años negó Zola la importancia de lo individual. Le enorgullecía demasiado ser escritor, benefactor de la humanidad, «trabajador»; codiciaba demasiado la fama, aun con todas las implicaciones de impersonalidad que pudiera haber en sus teorías, atenidas al «destronamiento» de la fantasía, a la máxima imparcialidad para con los personajes y problemas novelescos, y en general a la fe en lo universal y típico. Zola difundió fórmulas como «documentos humanos», «un jirón

de existencia», «piezas de un proceso» [14], con todo lo que suponía aceptar un mundo ficticio sin previo arreglo, selección ni aun idealización de ningún género. Toda distinción entre arte y vida, reportaje y ficción, quedaba abolida. Claro que buena parte de esta actitud era debida a las polémicas contra el romanticismo y a la apasionada propaganda artística. En realidad, y por más que Zola se dedicase a estudiar los informes gubernamentales o a la observación directa en minas, tabernas, agencias, mercados, cuarteles, prostíbulos, estaciones, etc., él sabía muy bien que un novelista no es un reportero: «La inmortalidad se gana poniendo en pie criaturas vivas, creando un mundo a su imagen y semejanza» [15].

En su labor concreta, Zola es mejor y más fino crítico de lo que se suele reconocer. Puede que irrite su filisteísmo respecto al remoto pasado: «Poco me importa la belleza ni la perfección. Me río de los grandes siglos. Lo que me importa es la vida, la lucha, la fiebre. Me siento a gusto en nuestra generación» [16]. Shakespeare, que se quede con su gloria, dice después de aburrirse mortalmente con una representación de *Macbeth*. Y Goethe, que no salga del museo [17]. Y, sin embargo, cuando se trata de contemporáneos o antecesores inmediatos, Zola acierta al analizarlos y caracterizarlos. Sus maestros son Stendhal y Balzac. A Stendhal le llama en 1867 «nuestro máximo novelista» y le alaba por su sentido de observación y de desligamiento: «Stendhal estudiaba a los hombres como a insectos raros que viven y mueren empujados por fuerzas fatales. Su humanidad no simpatizaba con la de sus héroes, y él se limitaba a cumplir su trabajo de disección y a exponer simplemente los resultados de este trabajo» [18]. La anterior imagen, coloreada según los ideales zolescos o al modo de Flaubert, es sustituida, en un largo ensayo posterior, por otra más exacta y crítica. Stendhal intriga y desconcierta con sus aires de aficionado, pero tiene un fondo simple. Más que un observador, es un lógico todavía no afectado por la ciencia moderna. Ahora Zola siente con fuerza que las novelas stendhalianas son novelas calculadas, forzadas, deducidas. Por ejemplo, Julien Sorel le parece «complicado como una máquina

que al final no se sabe muy bien para qué sirve». El desenlace de *Le Rouge et le Noir* es pura invención. «Julien me produce las mismas sorpresas que D'Artagnan». *La Chartreuse de Parme* es un cuento fantástico. En fin, Stendhal no encaja en los gustos del crítico: «Es el padre de todos nosotros, como Balzac. Nos ha traído el análisis, es único y exquisito, pero le falta la ingenuidad de los novelistas poderosos. La vida es más sencilla» [19].

Más cálida e íntima fue la admiración de Zola hacia Balzac, aunque escribiese poco sobre él. Le celebra como «padre del naturalismo» y como retratista de Francia entera que todo lo vio y lo supo [20]. Pero, enemigo de las ideas políticas balzacianas, dibuja un neto contraste entre las opiniones conscientes y las simpatías inconscientes del maestro. En el trabajo fechado en 1870 la cuestión aparece desorbitada: «Balzac es nuestro; Balzac, monárquico y católico, laboró en pro de la república, de las sociedades y religiones libres del futuro» [21]. En el artículo sobre Balzac de la serie *Les romanciers naturalistes* (1881), dedicado en su mayoría a la correspondencia con la señora Hanska, Zola puntualiza cómo la «inconsciencia» de Balzac se debía sobre todo a su «falta de sentido crítico». Y sigue diciendo: «Escribió la obra más revolucionaria, una obra donde la democracia crece y se afirma sobre las ruinas de una sociedad podrida». Pese a sus creencias políticas y «queriendo o sin querer, Balzac se puso del lado del pueblo contra el rey, y del lado de la ciencia contra la fe» [22]. Finalmente, en un artículo programático, *Le naturalisme* (1882), el crítico vuelve a decir que Balzac «habrá podido profesar abiertamente opiniones católicas y monárquicas, pero ello no impide que su obra entera sea científica y democrática, en el amplio sentido de la palabra» [23]. Y se maravilla —con profunda intuición de lo que hoy llamaríamos falacia intencional, y posiblemente también con vaga conciencia del dualismo que se daba entre sus teorías y sus obras— de «cómo el genio de un hombre puede ir contra las convicciones de este hombre» [24].

Es de creer que Friedrich Engels conocería estos pasajes (o algunos al menos) cuando escribió su famosa carta a la Sta. Harkness [25]

acerca del conflicto existente en Balzac entre sus simpatías políticas y la orientación implícita en sus obras: tan de cerca sigue el crítico alemán en sus argumentos básicos al francés. No deja de ser una ironía de la historia que la crítica marxista considere doctrina ejemplar estas ideas de Zola y, al mismo tiempo, condene su naturalismo por boca de tal autoridad como Lukács.

Para Zola, los padres de la novela naturalista son Balzac y Stendhal. Y Sainte-Beuve y Taine, los maestros de la crítica moderna. Sainte-Beuve, en particular, es el fundador de la crítica científica: el recurrir al apoyo biográfico hace de él un determinista. Claro que Zola no podía estar de acuerdo con lo poco que éste apreciaba a Balzac, y de ahí que tome a broma su predilección por los hombres sin relieve, «su secreto horror por las cosas, los libros y los hombres ruidosos» [26], y le censure «el frívolo murmurar, la perfecta cortesía llena de reticencias malignas, la invariable sonrisa con que disfraza la severidad de sus juicios» [27]. Este Sainte-Beuve resultaba algo femenino y blandengue para sus gustos.

Taine sí que era «el jefe de nuestra crítica» [28]. En 1866 Zola se proclamaba «humilde discípulo» [29] suyo, y a la vista está lo que influyeron en él las teorías deterministas del maestro. Luego sufrió una desilusión al ver lo cauto que se mostraba Taine con respecto a su admirador y a su evolución política. En el ensayo juvenil de *Mes haines* (1866) todavía pondera mucho al Taine artista, con su «amor a lo recio y espléndido», con sus «aspiraciones apasionadas a la fuerza y al libre vivir». Se trata de un hombre demasiado docto para él, confiesa Zola modestamente; y hasta al poner el reparo de que «hay en su sistema algo de rígido y envarado, de genérico e inorgánico» [30], lo dice como encogido. Pero después le oímos quejarse francamente de aquel «espíritu de sistema». Taine, observa, se ha enfundado «la toga del profesor» y se ha vuelto «un académico timorato, un filósofo oscilante, un equilibrista de la crítica» [31].

En todos los momentos, Zola se mostró seguro de quién era importante y quedaría en la historia. Tenía plena confianza en la

evolución y el progreso; se veía a sí mismo y a sus doctrinas como parte de una corriente de inexorable fluir. La novela ocupa la cresta del oleaje: es espejo del nuevo mundo y emplea los métodos de la ciencia. En cambio, el teatro se ha quedado rezagado. Durante su larga carrera de crítico teatral, nuestro autor no dejó de fustigar los convencionalismos y timideces de los escenarios parisienses, o sus extravíos románticos y sentimentales, siempre esperando y profetizando que el drama acabaría por igualarse con la novela. Por ahora el teatro «es la última fortaleza de lo convencional». Sardou se entretiene en darnos algún «juguetito divertido y curioso»; Dumas hijo es un predicador. Pero el teatro, afirma Zola, «o se hará naturalista, o dejará de ser» [32].

¿Y la poesía? Qué gran desilusión: la muy terca no quería hacerse naturalista. De joven, Zola había escrito montañas de versos románticos: maestro evidente, Victor Hugo. Muy pronto, sin embargo, empezó a criticar al gran poeta, acusándole de interponer «un velo entre los objetos y nuestros ojos» [33], y más adelante atacaría sin miramientos la oscura, contradictoria y recóndita filosofía de sus últimas colecciones poéticas. *L'âne* se le antojaba «increíble galimatías». Hugo, «colosal y vacío», parece un hombre de tiempos remotísimos, perdido sin remedio en la edad de la ciencia [34]. Donde enmudecen prudentemente tan rabiosos ataques es ante las novelas huguescas, ya que mal podía negar Zola todo lo que había aprendido en *Notre Dame de Paris* y en *Les misérables*. Por lo general, pues, la poesía llegó a parecerle un rompecabezas incoherente. Se comprende que no viese en los versos de Mallarmé «más que palabras juntas unas con otras» [35]. Eso sí: lleva su condescendencia hasta tolerar que los poetas «sigan con su música, mientras nosotros trabajamos» [36].

Este «trabajar» se refería tanto a la novela realista como a la nueva pintura. Desde un principio, Zola salió en defensa de los cuadros de Courbet y se opuso a los manejos interesados de Proudhon, el anarquista radical. Al igual que Veronés y Ticiano, Courbet se cuenta entre los «artífices de la carne», mientras que

a Proudhon sólo le importa el contenido [37]. También favoreció el novelista a Manet, primero por la oposición a los convencionalismos académicos, y después, porque se fue compenetrando más y más con su arte. Así, además de saber apreciar aquella concepción pictórica de la «naturaleza tal como es», era capaz de caracterizar en Manet «ciertas tiesuras elegantes que sorprenden», las yuxtaposiciones cromáticas de *Le déjeuner sur l'herbe,* o los efectos de contraste en Olympia, con el «indecente cuerpo desnudo [de la muchacha], como debe ser» [38]. Pasaron los años y Zola se distanció de Manet y de los impresionistas en general: ¿pues no habían huido al campo, sin cumplir lo que de ellos se esperaba, ser los pintores de la moderna civilización urbana? Hasta su viejo amigo de escuela Paul Cézanne ya no era más que «un genio abortado» [39].

Pero la crítica de arte, por voluminosa que sea, no constituye sino un episodio dentro de la formidable campaña zolesca en pro del nuevo arte del siglo. El verdadero campo de batalla y taller de trabajo era el de la novela. Y el gran adalid, Flaubert, a quienes nuestro crítico admiraba también como persona y como amigo. Ya en 1886 saludaba en él a «un químico-poeta, un mecánico-pintor» [40], y a su muerte le describió con voz conmovida y conmovedora. Con Flaubert la fórmula naturalista había pasado a manos de «un artista perfecto», estilista y retórico. Es en el ensayo necrológico donde afloran las reservas de Zola. Flaubert peca de nihilista y sombrío; le faltó el sentido de «las evoluciones literarias», a las que erróneamente creía independientes de la sociedad. Carecía también de la gran confianza en el futuro que animaba a Zola [41].

Mayor generosidad mostrará Zola, y ello es comprensible, con sus seguidores. Para Daudet tiene continuas alabanzas, aunque por razones autobiográficas no compartiera el amor de éste a Provenza, que se extendía hasta el mistral [42]. E iguales alabanzas dedica a Maupassant, quien había contribuido con su *Boule-de-Suif* a las *Soirées de Medan* (1880), volumen destinado a exhibir toda la mercadería de la escuela [43]. También elogia a J.-K. Huysmans, al menos por sus primeras novelas naturalistas, si bien pronto hubo de

reconocer que este escritor «refina demasiado, castiga y pule sus frases como joyas» [44]. Zola se negó siempre a ser considerado jefe de escuela, pues sentía horror por toda autoridad y estancamiento, y su sentido histórico le decía que un día sería superado y aplastado por algo nuevo y hostil.

Esos golpes sobrevinieron ya avanzada su vida. Todavía podría disfrutar con el griterío que la moral de sus novelas arrancaba a los filisteos: tanto le gustaba agitar las aguas y epatar al burgués. También podría despreciar como pudibundez británica la persecución de que en Inglaterra era objeto su traductor y editor Henry Vizetelly [45]. Pero tuvo que llegarle al alma el *Manifeste de Cinq contre «La Terre»* (1887), escrito al parecer por J.-H. Rosny, donde se le acusaba brutalmente de compensar la impotencia sexual con las bárbaras y lúbricas fantasías de sus novelas rurales [46]. Luego vendría la apostasía de J.-K. Huysmans, que en *Là-bas* (1891) denunció a Zola por su «materialismo», y «el elogio de la fuerza bruta..., la apoteosis de la caja fuerte, el nuevo americanismo de las costumbres» [47].

No tan personales, pero no menos significativos de un cambio, fueron los ataques de los críticos antinaturalistas que entonces brillaban. *Le roman russe* (1886), de Melchor de Vogüé, evidenció una gran fuerza en este sentido. Zola conocía y admiraba a Turguenev, y lo mismo les ocurrió a Flaubert y a Henry James; todos ellos recibieron con agrado cuanto leyeron de Tolstoi. Pero el prólogo de Vogüé venía a presentar la novela rusa como el mejor antídoto contra la inmoralidad y la frialdad científica de la novela naturalista francesa. Era este Vogüé (1848-1910) un noble francés, conservador, que había servido en la embajada de San Petersburgo. Lleno de admiración por Turguenev y Tolstoi, opuso su espíritu cristiano de caridad y perdón al pesimismo y cinismo de los franceses. Concentró los tiros en el *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, la novela, según él, de un realismo «sin fe, sin emoción, sin caridad». En cambio, los rusos y los ingleses (George Eliot sobre todo), si bien «desligados personalmente del dogma cristiano, conservan

su fuerte impronta, al fin campanas de iglesia que tocan siempre algo divino, por más que se las destine a usos profanos [48]. Son, pues, como testigos eternos de lo Infinito. Adonde no llegan las simpatías de Vogüé es a Dostoievski, descrito ahí, no sin perplejidad, como el «Jeremías de los presidios o el Shakespeare de los manicomios». Si aún atina al hablar de *Crimen y castigo,* todas las novelas dostoievskianas posteriores le parecerán monstruosas e ilegibles [49].

En cuanto a Tolstoi, admirado por este crítico como uno de los mayores maestros, resulta ser un «propagador del nihilismo» en quien se junta, de modo contradictorio, «el espíritu de un químico inglés con el alma de un budista hindú» [50]. A Vogüé se debe también esa desdichada imagen que hace de los rusos algo así como exóticos locos o iluminados. Pero su libro abrió una brecha decisiva: pese a sus limitaciones de visión, significaba un giro revolucionario en las relaciones literarias entre el Este y Oeste.

Mientras que Vogüé preludia el renacimiento católico de fines de siglo, otros críticos empezaban a demoler, dentro mismo de la crítica, el mundo objetivo postulado por Zola. Jules Lemaître y Anatole France han expresado de forma memorable el total relativismo a que puede llevar una psicología solipsista.

Jules Lemaître (1853-1914)

No es fácil distinguir entre las teorías básicas de Lemaître y de France. Ambas derivan del escepticismo y diletantismo de Renan, a la vez que continúan el lado escéptico de Sainte-Beuve. Acaso France las expresara de modo más intenso e inolvidable, pero Lemaître le precedió y aun superó como crítico literario, en cuanto que frecuentó más los textos y desde más cerca, mientras que, para France, la crítica no pasaba de ser una actividad relativamente menor al lado de su rica prosa fabuladora. Los ocho volúmenes de los *Contemporains* de Lemaître (I-VII, 1887-1899; VIII, 1914), aunque entremezclan lo efímero, son de gran alcance y contienen estu-

dios de enjundia. Valen menos los cuatro volúmenes de *La vie littéraire* (1888-1894) de Anatole France. Sorprende que dos escritores como éstos, tan estrechamente afines en temperamento, gustos y métodos, se orientasen hacia polos opuestos de la escala intelectual: Lemaître, ardoroso anti-Dreyfus, acabó afiliándose a la *Action française;* France, que pronunció el discurso fúnebre en la tumba de Zola, se haría comunista.

Sin embargo, al principio, uno y otro se habían enfrentado con los mismos enemigos, dogmatismo y naturalismo, y llegado a las mismas conclusiones. Al parecer, fue Lemaître el que aplicó a la crítica literaria el término «impresionismo», tomado de los pintores, y adoptó una epistemología subjetivista muy parecida: «Las obras desfilan ante el espejo de nuestro espíritu; pero, como el desfile es largo, el espejo ha cambiado mientras tanto y, cuando por casualidad vuelve la misma obra, ya no proyecta la misma imagen [1]. En su juventud —recuerda—, él adoraba a Corneille y casi desdeñaba a Racine, andando el tiempo el adorado fue Racine y Corneille el que le dejaba frío. Dado que el hombre es mudable e inconstante, al crítico no le queda sino «definir la impresión que nos produce, en determinado momento, cierta obra de arte donde ha quedado registrada la impresión que el propio escritor recibió del mundo en una hora concreta» [2]. Por eso la impresión de hoy nada dice sobre la impresión de mañana. La crítica es «una representación del mundo tan personal, tan relativa, tan vana y tan interesante, por tanto, como las que constituyen los otros géneros literarios» [3]. No puede ser otra cosa que «el arte de gozar de los libros y de enriquecer y depurar nuestras impresiones mediante ellos» [4]. Descaminada anda toda crítica que, como la de Brunetière, crea en un sistema o cuerpo de doctrina. No hay géneros ni jerarquía de géneros. No existe tampoco la historia evolutiva. El divorcio admitido por Brunetière entre gusto y admiración es tan deplorable como falso: «Juzgamos bueno aquello que amamos» [5]. El crítico no es un juez, sino un lector solamente. Le hace falta «imaginación simpática» para deleitarse con todo tipo de obras, aun las más ale-

jadas en el tiempo. Lemaître tenía muy arraigado el moderno sentido de lo histórico, de las huellas que el pasado deja en nosotros: «El alma moderna parece hecha de varias almas, como si llevara dentro las de los siglos transcurridos» [6]. Él empezó como historiador literario académico, con estudios sobre la comedia francesa del siglo XVIII y sobre la interpretación de Aristóteles por Corneille [7]. Sus libros tardíos —y más bien ligeros— acerca de Fénelon (1908) y Racine (1910) suponen una vuelta a ese primer amor. Pero, al discutir con Brunetière, se opone enérgicamente a todo concepto de tradición y de culto al pasado, para airear —tajante y hasta estridente— su total «modernidad»: «¿Es culpa mía que me guste más releer un capítulo de Renan que un sermón de Bossuet, y el *Nabab* más que la *Princesse de Clèves,* y una comedia de Meilhac y Halévy más que otra del mismo Molière?» [8]. En un artículo sobre Gaston Paris, Lemaître lanza descomunales ataques contra la erudición, «una de las más fútiles ocupaciones humanas», muy apropiada para los que «distraen su inteligencia en fáciles dificultades». Es más: «En el fondo, el erudito desprecia a poetas, novelistas, críticos, periodistas...», porque «la filología le impide comprender la literatura». Añádase que «tres cuartas partes de los textos medievales... destilan insufrible aburrimiento». Removiendo antiguallas se alimenta un culto sentimental a los antepasados, para que se vea bien nuestro corazón [9]. Claro se transparenta en estas palabras un tono desengañado y desafiante. Lemaître disfruta con el París de su tiempo, disfruta con el ajetreo cotidiano del periodismo literario y disfruta con casi todas las modalidades del arte moderno: los parnasianos, Sully Prudhomme, François Coppée, Baudelaire (pese a su «pueril búsqueda de opiniones raras» [10]), los Goncourt y hasta el propio Zola. Porque si de Zola desdeña las teorías y ridiculiza las crudezas y absurdos, su conclusión final es que este autor ha compuesto algo impresionante: «Una epopeya pesimista de la animalidad humana» [11]. No menos bien se lo pasaba Lemaître con el teatro contemporáneo, como indican los diez volúmenes de sus *Impressions du théâtre* (1888-1898). En fin, acoge con la mejor

sonrisa tanto a Huysmans y Anatole France como a Maupassant. Donde sus simpatías flaquean es con lo no francés. Así combatió la admiración hacia Ibsen y los rusos en un artículo tardío, «De l'influence récente des littératures du Nord». No le faltaba razón al alegar que el tipo de la prostituta santificada no es invención rusa, o que mujeres como Nora, fieles a los dictados de su corazón, no eran desconocidas para George Sand, o que los mismos motivos e ideas nacidos en Francia volvían ahora a ella con nuevo disfraz. Al final modera Lemaître su ejercicio de «patriotería literaria» y reconoce (por primera vez, creo) que la crítica es juicio, el cual, sin embargo, consiste en «una impresión gobernada y esclarecida por las impresiones anteriores» [12]. Comienza ya en él un giro hacia lo clásico y conservador. Sus tan laudatorios ensayos sobre Lamartine y Veuillot son buena prueba del soterrado catolicismo emotivo que llevaba dentro. Ahí quedan prefiguradas las actitudes del clasicismo francés que nacería con nuestro siglo.

Anatole France (1844-1924)

Fue Anatole France quien con más gracia y fuerza epigramática argumentó en pro del total subjetivismo. De modo memorable sentó su posición en el prólogo al primer tomo de *La vie littéraire* (1888):

> El buen crítico cuenta las aventuras corridas por su alma entre las obras maestras. No existe una crítica objetiva, como tampoco un arte objetivo, y los que se precian de poner en su obra algo que no sean ellos mismos son víctimas de la más falaz ilusión. La verdad es que nunca sale uno de sí mismo. Es una de nuestras mayores miserias. ¿Qué no daríamos por ver el cielo y la tierra, un minuto tan sólo, con los ojos facetados de una mosca, o por comprender la naturaleza con el cerebro tosco y simple de un orangután? Pero todo eso nos está prohibido. No podemos nosotros lo que podía Tiresias: ser hombre y acordarse de haber sido mujer. Estamos encerrados en nuestra persona como en una prisión perpetua... Si fuese

> franco, el crítico debería decir: —Señores, voy a hablar de mí a propósito de Shakespeare; o a propósito de Racine, o de Pascal, o de Goethe [1].

Está claro que estética y teoría son cosas ilusorias: «La estética no descansa en nada sólido. Es un castillo en el aire» [2]... «Acerca de las leyes del arte no sabemos hoy día más de lo que sabían los trogloditas del Vézère que a punta de sílex esculpían un mamut o un reno sobre hueso y marfil» [3]. La crítica nunca llegará a ser una ciencia, puesto que «todo libro tiene tantos ejemplares distintos como lectores, y un poema, de igual suerte que un paisaje, se transforma en todos los ojos que lo ven y en todas las almas que lo conciben» [4]. Lo único que puede hacer el crítico es registrar su deleite ante una obra: «El placer que proporciona una obra es la única medida de su mérito... Y la causa de la eterna diversidad de nuestros juicios» [5]. No hay nada semejante a una tradición o consenso universal: «En favor de ciertas obras existe una opinión casi general... Pero ello se debe a un prejuicio, y de ningún modo a libre elección o a preferencia espontánea» [6]. En su polémica con Brunetière, France le niega hasta que pueda haber un mínimo acuerdo entre lo que es arte y lo que no lo es: a la hora de establecer una y otra lista, no hay acuerdo que valga [7]. En cuanto a los grandes nombres, ¡cuanta ridícula superstición los rodea!: «Ossian podía igualarse con Homero cuando le creían antiguo. Ahora le desprecian todos, sabiendo que es MacPherson» [8]. En literatura no existe ni una opinión que no pueda contradecirse. Sólo rara vez admite France a qué callejón sin salida lleva el extremo escepticismo: «Si uno duda, tiene que callar» [9]. Con la mayor franqueza declara que él no es un crítico: «Yo no sabría manejar esas trilladoras en las que los avispados echan la mies literaria para separar el grano de la paja». Ahora bien, existen los cuentos maravillosos, y lo que él escribe son cuentos también, «cuentos literarios» [10]. Al fin y al cabo, la crítica es hija de la fantasía y hasta obra de arte (en cierto modo) [11].

Todo está dicho con gran ingenio y agudeza, y podrá convencer a los que comulguen con la teoría del conocimiento implícita en esos asertos, con su recelo de lo racional y sus dudas sobre la realidad. Claro que en el fondo, como todo crítico, France supone que sus impresiones serán de interés para los demás. Incluso sus gustos aspiran a cierta autoridad, por más que teóricamente dibujen una tolerancia histórica tan universal que abraza juntamente a Shakespeare y a Racine [12]. En una demoledora reseña sobre Zola de *La terre* llega a decir: «No tiene gusto, y yo he llegado a creer que la falta de gusto es aquel pecado misterioso de que habla la Escritura, el más grande de los pecados y el único que nunca alcanzará perdón» [13]. En cambio, qué fácil sería definir los gustos de France. El naturalismo le parece ofensivo para la naturaleza, el pudor y la belleza [14]. En la citada reseña llegó hasta lamentar que Zola hubiera venido al mundo, aun reconociendo siempre su «rudo... y vigoroso talento». En realidad tuvo elogios, dentro de ciertas reservas, para *La bête humaine* y La *débâcle,* mucho antes de que se lo perdonara todo a Zola cuando éste se lanzó a la defensa de Dreyfus [15]. Por supuesto que France admiraba virtudes tan clásicas como la transparencia, la concisión y la sencillez: *Dafnis* y *Cloe, La Princesse de Clèves, Candide* y *Manon Lescaut* son obras de tan aérea ligereza, según él, como «para volar a través de las edades» [16]. Y no dejó de alabar a Baudelaire, «muy mal cristiano», «hombre detestable», sí, pero «poeta y, como tal, divino» [17]. Casi nada hay de nuevo o insólito en todo esto. Lo importante de verdad, tanto en Lemaître como en France, además de su radical antiteorizar, era la forma, la perfección a que llegaron en sus *causeries* críticas.

Nunca se encarecerá bastante la maestría y encanto de estos centenares de artículos, sobre temas muchas veces efímeros. Sainte-Beuve había sido el primero en dar con tal forma, pero dentro de esquemas más fijos y con mayor carga histórica e intelectual. Lemaître y France se ejercitaron en todas las modalidades descubiertas desde Hazlitt, con objeto de atraer y persuadir a sus lectores: recuerdos autobiográficos, alusiones personales, proyecciones fan-

tásticas y metafóricas, evocaciones de sabor impresionista, parodia, sátira. Por ejemplo, Lemaître, en su reseña de *Le rêve* de Zola, cuenta la trama de la novela en un estilo ingenuo como de cuento o de leyenda medieval, y después, dando un bandazo, pasa a citar unos pasajes de tipo «fisiológico» para concluir, con verdadera agudeza crítica, lo desagradable y molesto que resulta esa «enorme desproporción entre el fondo y la forma» [18]. He ahí cómo ha logrado el crítico exponer sus puntos de vista y demostrarlos de manera tan breve como divertida. Lo mismo consigue France en un corto ensayo dedicado a la *Correspondance* de Flaubert. Empieza acordándose de una visita que hizo a este autor, describiendo su persona y recogiendo sus violentas opiniones, para volver luego a la *Correspondance* y encontrar confirmados en ella los propios recuerdos. Flaubert era «rudo y bueno, entusiasta y trabajador, mediocre teórico, excelente obrero y honrado a carta cabal», y escribe a Louise Colet —añade— como lo haría a un perro fiel; su única pasión era la literatura [19]. Se trata de un apunte ligero, de una especie de mosaico formado como sin arte, a base de recuerdos, citas textuales y opiniones, pero que cumple a la perfección su propósito: hacernos conocer al hombre y su libro, así como lo que el crítico pensaba de él. Y ésa, desde luego, es una de las funciones de la crítica. Si Lemaître y France no quisieron contribuir a los esfuerzos de tantos siglos en pro de una teoría de la literatura, a la comprensión intelectual del arte, también es cierto que reafirmaron en su labor práctica uno de los principales objetivos de la crítica: definir y formar el gusto literario.

II

HIPPOLYTE TAINE

Hoy día el nombre de Taine evoca casi compulsivamente tres palabras: raza, medio y momento. Es autor conocido, sí, como padre de la ciencia de la sociología literaria. Pero tenemos la impresión de que ya no lo lee nadie, por lo menos fuera de Francia. Ni aun los entendidos suelen citar su *Historia de la literatura inglesa.* Y en la misma Francia la fama de Taine ha sufrido un eclipse. Su singular y compleja posición dentro de la historia de la crítica no parece bien conocida o interpretada, salvo para los especialistas.

Duras críticas ha merecido la fórmula «raza-medio-momento». El término «raza», del que tanto abusaron los nazis, anda muy desacreditado actualmente, al menos en estudios literarios. Resulta dudoso que pueda establecerse una vinculación obligatoria entre rasgos físicos y determinados hábitos espirituales. Ya no creemos en una especial «raza» francesa, inglesa o alemana, y menos aún en la constancia y absoluta peculiaridad de sus respectivas características psíquicas y de sus correspondientes tradiciones literarias. Otro concepto igualmente oscuro o superfluo es el de «momento». En la introducción a la *Historia de la literatura inglesa,* que es el *locus classicus* de su teoría, Taine define el «momento» como la 'velocidad adquirida' o el 'impulso ya adquirido' [1] del proceso histórico. «Momento», entonces, viene a identificarse con velocidad, por ana-

logía con la mecánica, y así, combinado con la masa, produciría la fuerza resultante. Cabe objetar, sin embargo, que el término es «del todo innecesario y hasta improcedente» [2], pues lo mismo valdría decir que el agua está compuesta de tres elementos H_2, O y agua. «Momento» es la suma de raza y medio, y a veces, simplemente, el medio propio de un determinado tiempo.

«Medio» es el único elemento, de los tres, que se ha conservado y revelado útil. Sirve de cajón de sastre donde englobar todas aquellas circunstancias externas —no sólo físicas, como el suelo y el clima, sino también políticas y sociales— que de cerca o de lejos tengan algo que ver con la literatura. Se ha reprochado a Taine que nunca analizara propiamente este término ni aclarase cuál de sus componentes es el «desencadenador» del proceso histórico o qué relaciones exactas median entre ellos y cuáles son sus valores relativos.

No extrañará que cuantos creen en una determinación social de la literatura hayan ido a buscar en el marxismo métodos más rigurosos, análisis más concretos, y al parecer con resultados muy superiores. A Taine se le considera no más que iniciador o precursor de una auténtica sociología de la literatura. Historiadores literarios como Georg Brandes, Edmund Gosse y Vernon Parrington podrán mostrarse muy reconocidos a Taine y dar a entender que de él recibieron especial estímulo, pero lo cierto es que Brandes y Parrington se inspiran en fervores políticos muy personales, y que el otro autor, Gosse, acabó por comprender que nada había aprendido en el método de Taine [3]. En suma, nuestro crítico deja insatisfechos a quienes ponen su ideal en una ciencia social de la literatura.

Otros autores han dudado de toda la empresa, empezando por esa pretensión de considerar la literatura como un producto primario de la sociedad, y de querer explicar una obra literaria como documento social y según causas sociales. En tiempos de Taine, ya Sainte-Beuve y muchos otros le hacían estas objeciones. Faguet las expuso también en un conocido ensayo [4]. No hay modo de explicar así la personalidad del artista, argumentan. El método de

Taine podría acaso aclarar la mente de un burgués de Ruán allá por 1630 y tantos, y hasta la de un Thomas Corneille, pero de nada serviría ante el genio de Pierre Corneille. Los escritos mediocres pueden valer como documentos sociales; no así las grandes obras de arte, que poco tienen de testimonio histórico. Además, todo el método de Taine menosprecia el hecho artístico y su valor, ya que el arte queda reducido a ser un trozo de vida donde para nada importa lo esencial (la forma, el particular vuelo de la imaginación). Sociólogos, estéticos y formalistas han unido, pues, sus esfuerzos para recusar a Taine y, andando el tiempo, para enterrarle en el olvido. Desde luego, hemos de considerar justas las críticas dirigidas contra la vaga teorización racial y contra el convertir la literatura en un nebuloso tejido de influencias climáticas y sociales. No logra convencer Taine con su pretensión de que «si estas fuerzas pudieran ser medidas y descifradas, se deducirían de ellas, como de una fórmula, las propiedades de la civilización futura...; y cuando hayamos considerado la raza, el medio, el momento...; habremos agotado no solamente las causas reales, sino incluso todas las causas posibles del movimiento» [5]. En ningún caso consiguió demostrar concretamente esa determinación absoluta de la literatura a manos de la tríada «raza-medio-momento».

Expresadas así, las críticas están bien fundadas. Sin embargo, un examen más atento hace ver que simplifican demasiado las teorías y aun la tríada de Taine, y que ignoran por completo otros muchos motivos de su pensamiento crítico.

En primer lugar, el concepto de «raza», rectamente entendido, escapa a las acostumbradas objeciones. No se trata de una entidad invariable o un misterioso factor biológico, ni se predica con él la pureza o superioridad de una raza especial. Es más bien un término cambiante que si a veces se refiere a los principales grupos étnicos, alude con mayor frecuencia a las diferencias entre naciones germánicas y latinas, y en especial a las características nacionales de los principales pueblos europeos: ingleses, franceses y alemanes. La «raza» de Taine no es más que el viejo *Volksgeist,* el genio

de un pueblo [6]. Toda nación, dice acogiéndose al parecer del filólogo clásico alemán Otfried Müller, es «una persona moral» [7]. No se le ocultaba que esta «raza» se ha ido formando a través de un largo proceso que muchas veces hunde sus raíces en las tinieblas de la prehistoria [8]. «Resulta que una raza ha recibido su carácter del clima, del suelo, de los alimentos, y de los grandes acontecimientos por los que hubo de pasar desde sus orígenes» [9]. Taine reconoce que este elemento no puede dar luz sobre el individuo. Por eso reprocha a Michelet que quiere explicar los caracteres de Maximiliano y de Carlos V «combinando las cualidades de las cinco o seis razas que proveyeron a sus antepasados» [10]. Así, la raza viene a identificarse, simplemente, con la mentalidad francesa o el carácter inglés.

Taine sentía agudamente las diferencias entre las principales naciones europeas. De su ambiente y lectura había recibido como problema central en la moderna historia literaria la oposición entre pueblos germánicos y pueblos latinos, entre el Norte y el Sur. Madame de Staël, Stendhal, Philarète Chasles, Émile Montégut estaban o habían estado preocupados con esta cuestión, mientras que, alrededor de nuestro crítico, historiadores como Augustin Thierry, Michelet, Renan y Froude se afanaban por desenredar la maraña de razas en la historia de Francia, de Inglaterra o de la antigüedad. Sin orden ni medida, Taine atribuye a la raza inglesa las más varias y hasta contradictorias características: fortaleza estoica, rectitud básica, austeridad heroica; imaginación sombría y apasionada, sentido de lo real y de lo sublime, amor a la soledad y al mar; instinto de rebeldía, hondura de deseos, gravedad, vehemencia, concentrada pasión, sensibilidad y exaltación lírica; temperamento flemático, exacto conocimiento del detalle preciso y un fuerte sentido práctico [11]. Le vemos pasar, aquí y allá, de rasgos puramente físicos, como los grandes pies de los ingleses (y las inglesas) o las rosadas mejillas de sus hijos [12], a generalizaciones sobre la vehemencia de sus sensaciones y sentimientos o su fuerza de voluntad, e incluso a muy concretas predisposiciones y convicciones culturales. Así, puede hablar

de «la gran idea inglesa...: la persuasión de que el hombre es, ante todo, una persona moral y libre», o dar como bueno que los ingleses tienen, por naturaleza, algo de protestantes, y que carecen de toda inclinación o talento metafísicos [13].

Análogamente, los franceses aparecen retratados del modo más diverso y bien serena o satíricamente, según el estado de ánimo. Constituyen «una raza ligera y sociable» [14]: «La necesidad de reír es el rasgo distintivo nacional» [15]. Más aún: «un espíritu fácil, abundante, curioso..., tal es el genio de la raza» [16]. En cierto pasaje donde se define el espíritu francés que llevaron los normandos a Inglaterra, Taine hace temerarias generalizaciones: «Cuando un francés concibe un suceso o un objeto, lo concibe pronta y *distintamente*... Los movimientos de su inteligencia son tan diestros y rápidos como los de sus miembros; del primer golpe, sin esforzarse, se apodera de la idea. Pero sólo de ella se apodera... Es que carece, o —si se prefiere— está exento, de esas súbitas semivisiones que sacuden al individuo y le abren, en un instante, a las grandes profundidades y lejanas perspectivas. Es la conmoción interior la que suscita las imágenes, y como él no siente la conmoción, no puede imaginar nada. Sólo se estremece a flor de piel; le falta la honda simpatía... Y por eso no hay raza en Europa que sea menos poética» [17]. Avanzada su vida, Taine llegará a decir que el francés «es retórico y palabrero» [18], negará a su país «la locura y el genio de la imaginación» [19] e incluso lo tachará de ineptitud política y dictaminará como enfermedad nacional «la estúpida vanidad» [20]. A veces distingue, dentro del espíritu francés, entre el espíritu galo original y la mentalidad latina que vino a recubrirlo. Lo que sorprende es que páginas enteras de su *La Fontaine,* dedicadas a caracterizar el espíritu galo, hayan sido trasvasadas por las buenas a la *Historia* y atribuidas al espíritu francés en general [21]. También distingue Taine, en el libro sobre el arte de los Países Bajos, entre raza y pueblo (o nación): «La raza, con sus cualidades fundamentales e indelebles que persisten a través de todas las circunstancias y en todos los climas...; el pueblo mismo, con sus cualidades originales... trans-

formadas por obra de su medio ambiente y su historia» [22]; pero ya no sigue tal diferencia en los capítulos reservados especialmente a estos conceptos. El capítulo sobre la raza toma en consideración los hábitos alimenticios y los rasgos físicos, aunque sin olvidar cosas como el respeto a los vínculos matrimoniales, la distinción entre los rasgos clásicos y románticos de las naciones europeas, la cuestión religiosa (católicos o protestantes); el capítulo sobre el pueblo habla de las influencias de tierra y clima, condiciones de trabajo, política, etc. Nada más impresionista que los intentos de Taine por establecer la psicología de las principales naciones europeas. Lo único que logra es un batiburrillo de rasgos sacados de las más diversas fuentes: ya de anécdotas, de impresiones y relatos de viajes, ya del estudio del arte y la literatura, y esas características se aplican luego, alegremente, a la nación que produjo al autor, a veces siglos antes. Para nada se tienen en cuenta las diferencias de época, de clase social, de regiones, de dones naturales (¿genio o casual hallazgo callejero?). Lo que importa es acumular más y más pormenores menudos a los que se hace pasar como de algún modo sintomáticos. No es que despreciemos el problema del carácter nacional, ni que pongamos en duda la verdad de muchas observaciones de Taine; pero no puede satisfacernos en esa tipología la falta de sistema, de orden y de pruebas. Las naciones quedan ahí como figuras que cambian de un color a otro sin más que así pedirlo la argumentación o la necesidad de contraste o de equilibrio. El concepto tainiano de raza, por central que sea en su teoría literaria, resulta elusivo, cambiante y, en definitiva, nada transparente.

Igualmente, el concepto de «momento» es mucho más complejo de lo que haría suponer la definición 'velocidad de evolución' con que aparece en la introducción a la *Historia de la literatura inglesa.* Taine nunca vuelve a hablar de esa velocidad adquirida. Las pocas veces que surge el término, suele indicar algo muy distinto: la época, el *Zeitgeist.* El citado pasaje de la introducción parece apuntar a otro sentido conexo: el puesto de una obra de arte dentro de la tradición. Taine se refiere a la oposición entre Corneille y Voltai-

re, Esquilo y Eurípides, Lucrecio y Claudiano, Leonardo y Guido Reni [23], como diferentes «momentos», distinguiendo entre un precursor y un sucesor. Pero luego parece utilizar otra vez el vocablo como indicador de un período histórico en que prevalece una particular concepción del hombre: así, el caballero y el monje son ideales de la Edad Media, mientras que el cortesano y el buen conversador lo son del siglo XVII francés. Más adelante nos sorprende Taine hablando de edades en las que se da una concordancia de fuerzas: en el siglo XVII «el carácter sociable y el espíritu de conversación innatos en Francia se encontraron con el espíritu de salón y el momento del análisis oratorio» [24], como si el salón y el análisis oratorio (retórico) existiesen como entidades ya dadas de algún modo y que habían de confluir en el carácter nacional. «Momento», pues, es concepto tan escurridizo y cambiante como «raza». Apunta al espíritu unitario de una época o bien a la presión ejercida por la tradición literaria. Su principal función consiste en recordarnos que la historia es dinámica y el medio ambiente es estático.

El término «medio» figura muy destacado en el prólogo de Balzac a la *Comedia humana* (1842), con el sentido de «hábitat» de un animal. Balzac lo tomó del zoólogo Geoffroy Saint-Hilaire, que a su vez lo había sacado de la física en un principio. También Comte lo puso en primer plano [25]. Ahora bien, la idea de explicar la literatura por su medio ambiente, y en particular por circunstancias climatológicas y sociales, cuenta con una larguísima historia. Hundiendo sus raíces en la antigüedad y el Renacimiento, alcanza plena floración en el siglo XVIII, sobre todo con Dubos, Marmontel y Herder, así como con el primer libro de Madame de Staël, *De la littérature* (1800). Taine, en muchos aspectos, continúa la obra de Madame de Staël. Su tema principal es también el contraste entre naciones latinas y germánicas, y la relación entre carácter nacional y condiciones sociales. Pero él escribe en otra atmósfera espiritual, con distintos métodos y supuestos. La teoría del medio ambiente tiene ahora pretensiones científicas, pues quiere explicar con absoluto determinismo la literatura y aun la vida espiritual entera. Taine

se declaró siempre puro y total determinista [26], sin cansarse de repetir: «La obra de arte está determinada por ese conjunto que constituye el estado general del espíritu y de las costumbres circundantes» [27]. Estaba convencido de que ciencias naturales y ciencias morales tienen un mismo método [28]. Su «idea principal» la define él mismo como «asimilar las investigaciones históricas y psicológicas a las investigaciones fisiológicas y químicas» [29]. Y llega a decir: «No hago sino aplicar la fisiología a las cuestiones morales. De la filosofía y de las ciencias positivas he tomado ciertos métodos que me han parecido eficaces, y los he aplicado a las ciencias psicológicas» [30]. En todos sus escritos abundan las analogías entre hechos físicos y hechos espirituales. Hablará de la historia del arte como de una especie de botánica aplicada, o establecerá cuidados paralelos entre «clima espiritual», «temperatura moral» y zonas de vegetación [31]. Uno de esos pasajes despertó gran escándalo y fue tachado de materialista; es el que afirma que «el vicio y la virtud son productos como el vitriolo y el azúcar» [32]. Taine tuvo que dar explicaciones (entonces y años más tarde): no había querido decir que vicio y virtud fuesen productos químicos o algo por el estilo, sino productos explicables por medio de sus causas, entre las cuales puede haberlas no físicas [33]. A esta idea —todo está determinado por causas— se aferraría siempre. Fin de cualquier ciencia y único método válido es demostrar una ley universal de causalidad.

Pero ¿hasta qué punto prueba Taine esa dependencia causal de la literatura con respecto a su medio ambiente? ¿Es que ha analizado las fibras constitutivas del medio, la interdependencia entre clima, suelo y condiciones político-sociales? A veces, sí, opera sobre el supuesto de que lo que pone en marcha los procesos causales son las condiciones físicas de vida. Hablando de Holanda, construye una serie de causas y efectos tan divertida como simplona: «Cabría decir que, en este país, el agua crea la hierba, y ésta el ganado, y éste el queso, la mantequilla y la carne, y todos ellos, junto con la cerveza, forman y constituyen al habitante. Pues, en efecto, de

esta vida suculenta y de la organización física saturada de aire húmedo es de donde se ve nacer el temperamento flamenco, la índole flemática, los hábitos regulares, la tranquilidad del espíritu y de los nervios, la capacidad de tomarse la vida juiciosa y cuerdamente, el continuo contento, el gusto del bienestar, y en suma el reino del aseo y la perfección de lo confortable» [34]. Concretamente, el clima es presentado a menudo como causa de ciertos estados espirituales. Dice Taine que la lluvia constante «no deja sitio aquí más que para pensamientos siniestros o melancólicos» [35], y del clima inglés asegura: «las incomodidades que impone al hombre y las resistencias que exige de él son infinitas. De ahí la melancolía y la idea del deber» [36]. Con inagotables variaciones aparece pulsado el tema de ese deprimente clima británico, con su tiempo inestable, lluvias, nieblas, frío, barro y tempestuoso mar, a todo lo cual viene a oponerse muchas veces el Sur soleado y balsámico. El libro sobre La Fontaine (en la edición revisada de 1861) arranca con un capítulo viajero en que se comparan los paisajes de Picardía, Flandes, el Rin y las Ardenas con el de la Champaña, lugar donde «todo se ofrecía a escala reducida, de cómodas proporciones... No hay aquí excesos ni contrastes» [37]. Vemos así que el hombre (y La Fontaine en particular) «recibe y guarda la impronta de su tierra y su cielo» [38]. Taine nunca pone en duda lo exacto de sus datos y generalizaciones climatológicas [39], ni se pregunta si acaso podría el hombre librarse de tal influencia. Le basta con la amplísima verdad del contraste entre Norte y Sur: tristeza frente a alegría.

Cuando se acerca más a la literatura, Taine suele relacionarla más particularmente con circunstancias sociales y políticas. Así, el arte del Renacimiento es descrito sobre el fondo político de los Borgias y Maquiavelo. La literatura francesa del siglo XVII aparece vinculada a la corte de Luis XIV, y la comedia de la Restauración a las costumbres (o, mejor, malas costumbres) de la corte de Carlos II. Casi siempre, la literatura o el arte tienen como último fondo un esbozo, cuando menos, de las condiciones político-sociales del tiempo.

Pero una explicación causal seria sólo la emprende Taine cuando se encara con el público literario. Tras proclamar que «la literatura se acomoda siempre al gusto de quienes pueden saborearla y costearla» [40], cifra todo su empeño en describir muy particulares públicos: por ejemplo, contrapone el público popular de Shakespeare al de la comedia de la Restauración [41], o, en Francia, los nuevos espectadores —artistas y profesionales— a los que frecuentaban los salones de los siglos XVII y XVIII [42]. Es brillantísima la pintura de los lectores de Tennyson —el círculo familiar, viajeros trotamundos, peritos en antigüedades, deportistas, amantes del campo, comerciantes independientes, ricos y cultos, y sus esposas—, comparados con los de Musset: intelectuales, artistas bohemios, celosos especialistas, tísicas mujeres ociosas [43]. Implícitamente al menos, se muestra cómo ambos poetas trataban de agradar a los respectivos lectores dando entrada en sus escritos a lo que éstos preferían. No es que Taine pretenda expresamente que un público concreto haya de condicionar cierta literatura concreta. Con frecuencia, más bien parece considerar al público como un obstáculo para el artista. Dryden, por ejemplo, tenía «el peor de los públicos: disoluto y frívolo, carente de gustos personales» [44]. Lo ideal sería una relación armónica entre artista y audiencia. «El personaje que llora en escena no hace sino renovar nuestras propias lágrimas: nuestro interés no es sino el de la simpatía, y el drama es como una conciencia exterior» [45]. Con un público de borrachos, rameras y niños reviejos (como lo era Carlos II) no hay tragedia posible, y por eso Dryden fracasó como trágico. Sin embargo, aun admitiendo que estas observaciones arrojen cierta luz sobre lo que puede influir el público en la literatura, hemos de concluir que Taine no nos da una sociología literaria de tipo sistemático o científico, ni acierta tampoco a formular los problemas mismos que ella plantea. Se contenta con señalar una serie de circunstancias externas que intervienen en la producción literaria, sin analizar con suficiente claridad la exacta importancia de cada componente o su grado de dependencia.

Si las aportaciones de Taine se redujeran sólo a sus intentos de sociología literaria, no pasaría de ser un precursor más o menos aficionado e impresionista. Por mucho que encareciese la tríada «raza-medio-momento», nuestro deber es interpretarle a la luz de otros terrenos y fundamentos intelectuales, que es donde se asienta su verdadera grandeza e importancia como crítico literario. No resulta nada fácil situarle en una historia de las ideas. Desde luego, no era un materialista al modo de Hobbes o Helvétius [46]. Le asistía toda la razón al decir: «soy tan poco materialista que, a mis ojos, el mundo físico no es más que una apariencia» [47]. Tampoco era un positivista —aunque esto choque con lo que vulgarmente se cree—, y menos aún lo era, como dice la evidencia, en un sentido de escuela. En sus primeros escritos, tan voluminosos como bien conservados, ni una sola vez se menciona a Comte [48]. Taine no empezó a estudiar a Comte hasta 1860, cuando ya tenía opiniones formadas sobre todas las cuestiones capitales, o poco menos. Luego le criticaría con gran aspereza, no sólo porque «entre los malos escritores es, probablemente, uno de los peores», sino porque «es enteramente extraño a las especulaciones metafísicas, a la cultura literaria, a la crítica histórica, al sentimiento psicológico» [49]. Más favorable se mostró con Mill, lo cual no impide que su examen de la *Lógica* culmine con una cuidada crítica del capital concepto de causa [50]. Taine lo rechaza categóricamente por parecerle algo puramente empírico, resultado de observar una cadena de hechos, con total heterogeneidad de causa y efecto. En fin, a Spencer le censura, en una reseña, su agnosticismo y toda su idea de lo Incognoscible [51]. Aun así, y admitiendo que nuestro crítico rechazase las principales doctrinas de los más eminentes positivistas, todavía podría decirse que sí fue positivista, sólo que en más libre y amplio sentido. ¿No apunta en esa dirección el culto a las ciencias naturales y a sus métodos? Visto en la gran perspectiva de la historia intelectual del siglo XIX, Taine parece encuadrarse en la reacción contra el primer idealismo. Aunque no comparta exactamente las opiniones de Comte, Mill y Spencer, se diría que retrocede hasta

Condillac y Cabanis. Y no hay duda de que estaba saturado de las ideas psicológicas y biológicas de su tiempo.

La verdad es que, en muchas cuestiones, Taine representa el polo opuesto al positivismo, y hasta cabría decir que se halla casi aislado en su tiempo y lugar. Creía profundamente en un «universo inteligible». Estaba convencido de que conocemos la realidad tal como ella es en sí misma; de que podemos llegar a «conocimientos absolutos e infinitos»; de que la metafísica «es posible» [52], y «la existencia misma es explicable» [53]. Creía también en un único sistema del mundo, en la identidad de pensar y ser, de esencia y existencia; una especie de panteísmo, en suma. La elocuente conclusión de *Les philosophes... en France,* donde se glorifica al mundo como ser único e indivisible cuyo «axioma eterno» o «fórmula creadora» [54] quisiera el filósofo descubrir, no deja dudas en cuanto a sus inclinaciones panteístas. La misma fe ardiente en el mundo inteligible, si bien moderada a veces por la reconocida distancia que nos separa de nuestra última meta —el conocimiento absoluto—, llena también las páginas finales de *De l'intelligence* y de *Thomas Graindorge.*

En suma, Taine fue, esencialmente, un hegeliano. Quedan muchas pruebas de su atento estudio de la *Estética* [55], la *Lógica,* las *Filosofías* (de la *Historia,* de la *Religión,* del *Derecho)* [56]. Como abundan las declaraciones de profunda admiración hacia el filósofo alemán y de adhesión a sus doctrinas. Hegel es «un Spinoza multiplicado por Aristóteles» [57], «el que más se ha acercado a la verdad» [58]. Y, lo que más interesa, en múltiples e importantes pasajes Taine declara rotundamente que su objetivo es traducir en términos científicos modernos a Hegel (o a los «alemanes») [59]. La influencia hegeliana se deja sentir con mayor fuerza (aparte del problema del conocimiento) en dos aspectos: concepción de la historia; ideas estéticas centrales.

Taine mismo dice que Hegel nos ha enseñado «a concebir las épocas históricas como momentos, a indagar las causas interiores, el desarrollo espontáneo, el incesante devenir de las cosas» [60]. La

concepción tainiana de la historia es hegeliana por lo mucho que atiende al cambio dinámico, visto —aunque sin la coherencia de la doctrina germana— como un despliegue de oposiciones dialécticas (que Taine llama *volte-face* [61]), con sus tríadas de tesis, antítesis y síntesis. Es hegeliana también por entender que el gran motor de la historia es el espíritu o los cambios espirituales. En contra del materialismo que se le atribuye, Taine cree que «todo gran cambio tiene sus raíces en el alma» [62], y que «el estado psicológico» es «causa del estado social» [63]. Pero «causa» significa ahí algo muy distinto de la usual explicación naturalista por fuerzas antecedentes. Taine (como Hegel) hace a «causa» sinónimo de ley, concepto, esencia, sustancia y hasta «hecho». Si las explicaciones causalistas de nuestro crítico desconciertan es porque él no rastrea series de causas, sino que reduce un fenómeno a su antecedente lógico, a su ley, a su esencia. Así, al analizar la aparición de la música sacra protestante, establece como causas el cambio en la concepción del culto, una nueva idea de la conducta y, en fin, una nueva idea de Dios [64]. «Las causas de los acontecimientos son leyes innatas en las cosas» [65], dice. Como Hegel, Taine concibe la historia en términos colectivistas —desarrollo de grandes fuerzas, naciones, razas, filosofías, literaturas, artes—, si bien no le siga en la glorificación del Estado. Como Hegel también, trata de combinar lo colectivo con lo individual, pensando que las fuerzas colectivas encuentran su expresión y representación en excelsos individuos. Al igual que en Hegel, fuerza y éxito resultan implícitamente identificados con la grandeza. También es hegeliano el entender la evolución de la humanidad como trabazón orgánica: la historia aparece, pues, como una serie de períodos que se constituyen en unidades orgánicas y donde todas las actividades humanas manifiestan un paralelismo absoluto. Semejante convergencia ocurrió, por ejemplo, en el siglo de Luis XIV: «Parece haber una distancia infinita e insuperable entre unos carpes de Versalles, un razonamiento filosófico y teológico de Malebranche, una regla de versificar en Boileau, una ley hipotecaria de Colbert, un cumplido de antesala en Marly, una

sentencia de Bossuet sobre la realeza de Dios» [66]; y, sin embargo, hechos tan varios son expresión de un único e idéntico espíritu. Igualmente, hay un estrecho paralelismo entre la poesía de Lydgate y los trajes y la arquitectura flamígera de su tiempo [67]. Como Hegel (y como Vico), piensa Taine que la historia se mueve por ciclos: las civilizaciones, como los organismos [68], nacen, florecen y decaen, y así la Francia del siglo XIX se corresponde con la época alejandrina, época de decadencia [69]. En esta concepción de la historia, sólo en un punto difiere profundamente el crítico francés del maestro alemán, y es al no compartir su optimismo, la idea de que en los propios días de Hegel se estaba realizando el progreso universal hacia la libertad (o, mejor, hacia la conciencia). Sobre la naturaleza humana era Taine demasiado pesimista: creía en el progreso científico, pero ya no confiaba en los avances morales o artísticos. Al perder la fe —y eso que cada vez iría comprendiendo mejor la función histórica de la religión y sus beneficiosos efectos para la estabilidad social—, le tocó compartir el sombrío pesimismo y hasta la desesperación personal de tantos hombres de la época y de todas las épocas. La lectura de Marco Aurelio será su medicina predilecta; su simpatía por Byron, Musset y Heine se explica porque en ellos sobrevive el romántico *Weltschmerz* [70]. Cientificismo y pesimismo suelen ir de la mano, pero en Taine viene a recubrirlos el sentido hegeliano de la historia y la evolución.

Entendida así esta concepción —tan hegeliana— de la historia y el arte, para nada interesa el tan esgrimido argumento antitainiano de que el arte (y especialmente el arte superior) no es un «documento social»; y, a la vez, queda claro lo que el crítico pensaba sobre la «representatividad» de la obra literaria, problema importantísimo. Para Taine (y para Hegel), grandeza histórica y grandeza artística son iguales. Por naturaleza y definición, el arte representa, precisamente, lo universal concreto, la unión de lo general y lo particular. Desde el arranque de su tesis sobre La Fontaine (1853), Taine no se cansa de traducir y parafrasear la definición hegeliana del arte: «das sinnliche Scheinen der Idee». Poesía es «el arte de

transformar las ideas generales en menudos hechos sensibles» [71], y arte es «una idea general que deviene lo más particular posible» [72]. Constituye, pues, el arte una forma del conocimiento —del conocimiento sensible, claro—, y al artista corresponde (como al filósofo) captar la esencia y naturaleza de las cosas. Las obras artísticas comunican verdad, una verdad necesariamente histórica, sobre el hombre de tal tiempo y lugar: «si nos proporcionan documentos es porque son monumentos» [73]. A juicio de Taine, las distintas épocas cristalizan en grandes obras [74], lo cual supone cierta armonía entre el genio y su tiempo. En Racine encontramos «una exacta correspondencia entre su forma particular de sentir y el sentir público. Su espíritu es como un compendio del espíritu de los otros» [75]. Las fábulas de La Fontaine, tan distintas, representan también «todo un siglo abreviado» [76]. De donde se impone concluir: «Cuanto más penetre [el poeta] en su arte, más habrá penetrado en el genio de su siglo y de su raza» [77]. En cuanto a las obras mediocres o normales, no las creamos documentos sociales mejores, porque, al no ser expresivas, tampoco son representativas. Lo «representativo» y lo «expresivo» de un siglo y pueblo, así como, por consiguiente, su historicidad y carácter nacional, son —por definición— resultado y causa, juntamente, del valor artístico que posean.

En estos conceptos se encierra todo lo que de nuevo trae Taine (y sus precursores) a la crítica, ya que en su forma de practicarla siente él que vienen a unirse el espíritu histórico nacido en Alemania y la novísima psicología sutil desplegada por Stendhal y Sainte-Beuve [78]. En un estudio sobre Carlyle, tras definir nuestro crítico su propio método de considerar al poeta, al escritor, como «un revelador del infinito, como un representante de su siglo y de su nación y de su época», sigue diciendo: «Reconoceréis aquí todas las fórmulas germánicas. Éstas significan que el artista desentraña y expresa como nadie los rasgos más destacados y duraderos del mundo que le rodea, de suerte que de su obra puede extraerse una teoría del hombre y de la naturaleza, a la vez que una pintura de su raza y de su tiempo. Este descubrimiento ha renovado la crítica» [79].

Pero el historicismo lleva fácilmente al puro relativismo. Taine suele insistir en que el espíritu histórico es un espíritu de universal tolerancia. Por eso censura al clasicismo la idea de que el hombre es el mismo en todas partes [80], y censura a los ingleses (Walter Scott incluido) el que no hayan sabido elevarse a un verdadero espíritu histórico, empeñados en que su cultura es la única racional [81]. Según lo define Taine, el «espíritu histórico» dirige «sus simpatías hacia todas las formas del arte y todas las escuelas... como otras tantas manifestaciones del espíritu humano» [82]. Relativismo histórico que es reforzado por sus concomitancias con la objetividad científica: «la ciencia ni proscribe ni perdona: tan sólo comprueba y explica...; es como la botánica, que estudia con el mismo interés ya el naranjo y el laurel, ya el abeto y el abedul» [83]. Pero claro que Taine no estima de igual valor todas la obras de arte, ni deja de reconocer que a cada paso y sin cesar le era preciso formular juicios [84]. Siempre tiene presente el problema principal de su crítica: la representatividad.

Desde un principio, este criterio de «lo representativo» le sirvió para superar cualquier relativismo. En su libro sobre La Fontaine había tratado de ordenar a los autores según esta escala: ¿representan una simple moda pasajera (así, Voiture), un género histórico (Racine) o el espíritu íntegro de una raza (La Fontaine)? [85]. Después, al volver sobre el mismo esquema, tuvo que modificarlo. En el extremo inferior de la escala seguirá aún la literatura representante de una mera moda de tres o cuatro años; venían después, más y más arriba, las que representan una generación, un período histórico, una raza. Ahora era la humanidad el valor maximo [86]. Taine no acaba de calibrar en todas sus consecuencias lo que supone esa nueva ordenación coronada por una literatura de amplísima humanidad. En principio supone rechazar lo universal concreto para desembocar en el puro clasicismo, con lo cual, desde luego, quedaría desmentido ese sello nacional de que tanto habla el mismo libro: «Cuanto más grande es el artista, más profundamente manifiesta el temperamento de su raza» [87].

Pero, bien sirva de norma, para una determinada época, la universalidad total, la nacionalidad o la expresividad, siempre es considerada la obra de arte como signo o símbolo de lo humano, de un pueblo o de una época. Ni el arte ni la literatura son para Taine, por mucho que lo repita, documentos sociales. Son, eso sí, esencia y síntesis de la historia.

Este supuesto explica un rasgo desconcertante de Taine: la asombrosa falta de crítica con que utiliza la documentación. A su juicio, puesto que la obra artística nunca ha de aparecer aislada y fija como un objeto (que es el método propio de la ciencia positiva), sino como símbolo o signo de un estado espiritual, no es preciso compararla con otros datos extraartísticos. La verdad que haya tras una anécdota (por inverificable que resulte) es una verdad simbólica. Cabe beber sin filtro en todas las fuentes: creación imaginativa, historia, documentos, anécdotas, etc. Para «probar» la bestial sensualidad de los ingleses isabelinos basta remitir a las escenas prostibularias del *Pericles* shakespiriano o (sin salirnos del mismo autor) a las bodas de Catalina y Enrique V, o bien a la *Cortesana holandesa* de Marston [88], de igual modo que para «probar» la mesura y dignidad de los franceses del siglo XVII basta tener en cuenta las palabras del moribundo Mitrídates en la tragedia de Racine [89].

Aun así, Taine busca apoyar sus impresiones y teorías casando datos históricos y literarios. Por ejemplo, le alegró mucho descubrir el *Voyage en Espagne* de Madame d'Aulnoy (1691): «No habían mentido los libros ni los cuadros: por las calles discurrían los personajes de Lope, de Calderón, de Murillo y de Zurbarán» [90]. Confuso le habría dejado saber que ese *Voyage* está hilvanado, en gran parte, con fuentes literarias, y que quizá su autora nunca puso los pies en España [91]. Pese a todo, seguiría aferrado a su intuición central: Calderón y Lope —habría contestado— nos enseñan mucho más sobre la España esencial del Siglo de Oro que todos los documentos de los archivos. «Yo daría cincuenta volúmenes de despachos y otros cien de papeles diplomáticos por tener las memorias

de Cellini, las epístolas de San Pablo, los dichos de sobremesa de Lutero o las comedias de Aristófanes» [92].

Esa convicción tiene por base la idea de que el artista es quien más hondo cala en la verdad, y no sólo en la verdad de tipo general o traslaticio, sino en la verdad de un siglo o de una nación. Así, Byron es grande y representativo porque acertó a penetrar en la esencia de las cosas, aun cuando socialmente fuese un rebelde y se viese solo contra todos, repudiado y perseguido. Pero, tratándose de otras figuras, Taine piensa en una armonía más visible entre autor y época: «representando el modo de ser de toda una nación y de todo un siglo es como el escritor congrega alrededor de sí las simpatías de todo un siglo y de toda una nación» [93]. Tener «éxito» entre los contemporáneos es el correlato de la representatividad y la expresividad. El escritor triunfa porque da expresión a su siglo, porque se hace espejo de éste o enarbola y exalta el ideal implícitamente vislumbrado por su sociedad. Y así él mismo, o sus personajes, por decirlo mejor, llegan a convertirse en modelos dignos de imitación, una vez que ha tomado cuerpo el ideal extraído de aquellos deseos instintivos de la sociedad.

Casi todos los intereses literarios de Taine se centraban en los personajes de ficción, pues en ellos veía la concreción misma de lo universal, el tipo, el ideal. A su entender, el tipo, «fragmento del hombre universal», o representante de los impulsos de una raza, o de los rasgos principales de un período, constituye el más importante resultado del arte [94]. El ideal o «purificada idea del poeta» llega a ser «el personaje rector..., el modelo» [95], criatura imaginaria de gran significación histórica y social, ya que «hay una correspondencia fija entre lo que el hombre admira y lo que el hombre es» [96].

Taine llegó a elaborar una teoría tipológica inspirándose en gérmenes muy distintos que venían dominando el ejercicio de la crítica, especialmente en Rusia. El término «tipo» podía tener dos significados. En la acepción de «figura mítica universal» lo habían usado A. W. Schlegel y Schelling al ocuparse de Hamlet, Falstaff,

don Quijote o Fausto. Con ese sentido lo introdujo Charles Nodier en Francia en el ensayo *Des types en littérature* [97], y lo utilizó profusamente Victor Hugo en su panegírico de Shakespeare (1864). Entendido en su vertiente social, *tipo* aparece (en lugar del antiguo *caractère),* a propósito de la nueva novela de costumbres, en Balzac, prólogo a la *Comédie humaine* (1842), y en George Sand, prólogo a *Le compagnon du Tour de France* (1851). Pues bien, esas dos corrientes coinciden en Taine, en cuya concepción hay huellas del tipo ideal hegeliano y del tipo social. Su criterio de valoración se aparta del concepto más reciente para volver al tipo ideal cuando formula su teoría en las lecciones impartidas en la École des Beaux-Arts (1867). Taine nunca concibe sus tipos como simples pinturas realistas o como fuentes de información sobre los estratos sociales, por más que este problema no se aleje de su mente al recorrer los personajes de las fábulas de La Fontaine, de Shakespeare, Balzac, Dickens, etc. Le importa poco el realismo al estilo usual. Otorga una pobre puntuación a los caracteres cómicos o a las figuras de mero corte realista, precisamente porque encarnan los más efímeros tipos sociales [98].

Lo que más admira Taine en arte es la estampa del «héroe», e incluso del superhombre, ese ser poderoso, elemental, apasionado, que a cada paso encuentra en Shakespeare y en Balzac. Nuestro crítico —el más íntegro y delicado de los hombres— adora la fuerza en la historia, como otro Burckhardt o Nietzsche. La fuerza le parece admirable por sí sola, prescindiendo de toda consecuencia ética. «Donde haya vida, por bestial o maníaca que sea, hay belleza» [99], proclama. La fuerza vital o espléndido vigor confiere excelencia al arte. «En pleno campo prefiero encontrarme con un cordero que con un león; pero, detrás de unas rejas, prefiero ver al león que al cordero. El arte es, justamente, esa especie de rejas» [100]. O sea, podríamos decir parodiando a Taine, el arte nos suministra una bella colección de monstruos en un zoo: las jaulas y barrotes, «quitándonos el miedo..., mantienen el interés». «Podemos contemplar soberbias pasiones... Eso nos hace salir de nosotros mis-

mos... Nuestra alma se agiganta con el espectáculo» [101]. Pero, al situarse frente a la vida y la historia, Taine vio claramente, y cada vez más, la iniquidad de esos monstruos y trazó ácidos retratos de Robespierre y Napoleón, monomaníacos de la vanidad y el egoísmo. Incluso aquella temprana admiración por los espléndidos superhombres de Shakespeare y Balzac, o por los ambiciosos y despiadados de Stendhal, deja sitio a criterios morales o utilitarios cuando escribe sus lecciones sobre lo ideal. Ahora clasifica los tipos conforme a su valía social (esta escala coincide con la de los héroes basada en la progresión de lo local a lo universal, y acaba igualmente poniendo en la cima el arte más genérico e idealizado). Los seres vigorosos son preferidos a los tipos realistas, pero por encima de todos se alzan los verdaderos héroes, los benefactores de la humanidad [102].

Esta nueva escala valorativa, la «beneficencia» de los personajes, arrastra, en los juicios literarios, a consecuencias del todo inconciliables con los gustos permanentes del crítico. Forzado por la lógica de su esquema, tiene que reconocer la superioridad de «las personas cabales, los auténticos héroes» sobre los grandes criminales o monomaníacos de la pasión. Tiene que agrupar en la misma lista a mujeres ideales como Miranda e Imogen, de Shakespeare, o Ifigenia, de Goethe; a mártires como Polieucto, y finalmente a los héroes de la epopeya antigua: Sigfrido, Rolando, el Cid. «Más arriba aún, y en un cielo superior, están... los salvadores y los dioses... de Grecia... (o) de Judea y del cristianismo, representados en los Salmos, en los Evangelios, en el Apocalipsis, y en esa ininterrumpida cadena de confidencias poéticas que tiene como últimos y más puros eslabones las *Fioretti* [de San Francisco] y la *Imitación de Cristo*» [103].

Es una trinidad de tipos (realistas, característicos, ideales) que Taine enlaza con un esquema histórico trimembre. En los siglos más cultos, maduros y refinados, cuando la sociedad se halla en la plenitud de su desarrollo y el hombre a la mitad de su camino —Grecia, en el siglo v a. C.; España e Inglaterra, a fines del XVI;

Francia, en el XVII o en la propia época de Taine—, es cuando aparecen los tipos más humildes y verdaderos en la literatura cómica y realista, así como los más vigorosos y perennes en la literatura dramática y filosófica. Pero las creaciones de verdadera idealidad sólo abundan en las épocas ingenuas y primitivas. Para encontrar héroes y dioses hemos de retornar siempre a los siglos perdidos, al origen de los pueblos, entre los sueños de la infancia humana [104]. Sin pizca de lógica, Taine, que nunca apreció mucho el primitivo arte heroico, se obstina en no adjudicar la primera categoría estética a los héroes puros, modelos del bien obrar. Es en Shakespeare y en Balzac donde sigue descubriendo las obras literarias más profundas: «Manifiestan mejor que las otras los caracteres importantes, las fuerzas elementales, las capas profundas de la naturaleza humana» [105]. No hace con ello más que superponer la pauta moral a la estética, en vez de encajar perfectamente una en otra.

Al principio, parece que Taine era muy rígido en lo tocante a la separación entre arte y ética. Si ridiculiza a Cousin es porque éste habla de «belleza moral» y ve en el artista a un «maestro de virtud» [106]. Afirma Taine a menudo que «el artista no tiene otra finalidad que producir lo bello» [107], y que ética y estética son cosas muy distintas [108]. Continuamente reprochará a críticos y novelistas el afán moralizante. El Macaulay crítico es, a su juicio, de lo más limitado (pese a la desmedida admiración que le inspiraba), ya que nunca abdica de su papel de «juez de justos y pecadores» [109]; y no menores reprimendas se gana Thackeray por sus prédicas y sermoneos [110]. Taine prefiere mucho más a la Madame Marneffe de *Cousine Bette* que a Becky Sharp. Las razones de este antimoralismo son, en parte, de índole estética: Taine se inclina al arte objetivo; toma partido por el «simpatético» Shakespeare y no por el «concentrado» y subjetivo arte de Milton [111]. Al menos en lo que se refiere al drama y la novela, es ferviente defensor de la objetividad, de que el autor no aparezca en su obra. El novelista debe ser un psicólogo capaz de «gozar contemplativamente de la grandeza de un sentimiento dañino o del ordenado mecanismo de un ca-

rácter nefasto» [112]. Lo que nuestro crítico alaba en *Le Rouge et le Noir,* de Stendhal, es la supuesta desaparición total del autor detrás de su creación [113]. En el mismo motivo se basa su admiración por *Madame Bovary,* de Flaubert, y por las narraciones de Mérimée. Porque Mérimée «se borra a sí mismo del cuadro...; no se constituye en cicerone de sus tesoros» [114]. Según Taine, cualquier comentario por parte del autor mata la ilusión: «el arte se debilita, y la poesía desaparece» [115]. También era enemigo de toda exhibición de sentimientos: «Por verdadero tengo un gran principio de Gautier y Stendhal: no utilizar las cuartillas para la ostentación sentimental...; es indecente ofrecer en espectáculo el corazón; más vale que nos acusen de no tenerlo» [116]. Pero la oposición de Taine al arte moralizador no es sólo personal y estética, sino debida a la convicción de que «la esencia del hombre se esconde muy por debajo de esas etiquetas morales» [117], y de que «nos tiene sin cuidado que Pedro o Pablo fuesen unos bellacos; eso sólo afectaría a sus contemporáneos» [118], que son los que tenían que vivir con ellos.

Por lo visto, Taine cambió de opinión; en las lecciones sobre lo ideal (1867) intenta armonizar los criterios morales y estéticos. Pero la solución final, con su escala de héroes benéficos, poco tiene de satisfactoria. El sentido moral de una obra de arte —y no digamos su valor estético— no puede ser juzgado por el altruismo del protagonista y aparte de la obra misma. Monime es mejor persona que Phèdre, no hay duda, pero eso no significa que *Mithridate* sea superior, en lo estético o lo moral, al otro drama.

En realidad, el canon tainiano de representatividad, verdad y utilidad social de la obra literaria sufre grandes modificaciones al encontrarse en la práctica con su creencia en el individuo y en la expresión individual. Dentro del esquema estético e histórico —derivado de Hegel— en que se mueve el crítico francés, no hay contradicción alguna entre imitación y expresión, verdad y sentimiento. El arte es, a un tiempo, representación de lo real y expresión de lo personal. El autor se expresa a sí mismo en su particular visión

del mundo, y con ello pinta el mundo que le rodea y penetra en la esencia de las cosas. Dice Taine que «esencia» es un término técnico que le gustaría sustituir por «el carácter capital, cierta cualidad destacada y principal, un punto de vista importante, una manera de ser esencial del objeto» [119]. El arte, pues, tiene por objeto representar lo «característico», que supone a la vez tanto lo individual como cuanto signifique realidad. Contra lo que suele afirmarse, Taine no pretendía abstraer o disolver al individuo. En una carta a Sainte-Beuve, que había formulado ese reparo [120], le decía: «Nunca ha sido mi intención deducir al individuo, demostrar que un Shakespeare o un Swift tenían que aparecer en tal tiempo o en tal país» [121]. Muy al contrario, su finalidad como crítico era, precisamente, captar la individualidad no sólo de una persona, sino de una época o una nación: «mi idea fundamental ha sido que es necesario reproducir la emoción, la pasión particular del hombre que se describe...; en suma, pintarlo al modo de los artistas y, simultáneamente, construirlo al modo de los razonadores» [122]. Eso es lo que Taine entiende por crítica psicológica, frente a la crítica moralizante de los ingleses. En un pasaje donde caracteriza al hombre como «máquina espiritual», se expresa así: «Calculo el juego de sus motores, siento con ella [la máquina] el golpear de los obstáculos, veo de antemano la curva que describirá su movimiento; no experimento aversión ni repugnancia hacia ella; esos sentimientos los he dejado a la puerta de la historia, y disfruto del placer, tan profundo y puro, de ver actuar a un alma conforme a una ley definida, en un medio fijo, con toda la variedad de las pasiones humanas» [123]. Lo que busca Taine es el alma o mente del escritor, y quiere comprenderla y analizarla como a una especie de sistema dominado por una «facultad maestra».

Es costumbre entender esta «facultad maestra» como un principio de orden, un eslabón intermedio entre las fuerzas colectivas de «raza-medio-momento» y los hechos psíquicos. Puede considerársela también como otro principio determinista y naturalista, un procedimiento clasificatorio que permite distribuir a los hombres

en sus respectivos casilleros, de acuerdo con los distintos tipos individuales: apasionado, imaginativo, intelectual, etc. No hay duda de que Taine solía concebir el espíritu humano a base de analogías mecanicistas. Oigámosle: «El genio de un hombre se asemeja a un reloj: tiene su estructura y, entre todas las piezas, un gran resorte. Desenredad ese resorte, mostrad cómo comunica el movimiento a lo demás, seguid ese movimiento de pieza en pieza hasta llegar a la manecilla en que acaba» [124]. Y aún menudean más las analogías de tipo zoológico: el rasgo primordial del león es ser un gran carnívoro, cualidad que determina la forma y tamaño de sus dientes y mandíbulas, músculos y ojos, estómago e intestinos, lo mismo que sus rasgos «morales». De los biólogos aprendió Taine a hablar de una ley del equilibrio orgánico o de una estrecha interdependencia de los caracteres [125]. E insinúa que cabría clasificar a los hombres en familias y especies, como hace la zoología [126]. Así se explica, entre otras cosas, que le atraigan tanto las fábulas de La Fontaine; así, que prodigue las comparaciones entre hombres y animales: los mortales somos leones, lobos, zorros o monos, y el hombre en general es definido como un «feroz y lúbrico gorila» [127].

Sin embargo, no entendamos la «facultad maestra» como un simple principio mecánico o biológico. Lo que más a menudo designa es, precisamente, el principio de individualidad: «el estado psicológico dominante y persistente» [128]. Cada talento tiene su facultad maestra, como un ojo que «sólo es sensible a un determinado color» [129]. Se trata de algo que hay dentro del autor y que, a la vez, éste descubre y saca a luz en el mundo que le rodea. El artista sólo puede ver las cosas a través de su facultad maestra, y elige de ellas el rasgo fundamental correspondiente. Por otra parte, «facultad maestra» no era un término muy feliz para designar el elemento dominante de un espíritu. En el pensamiento estoico se encuentran claros antecedentes suyos; en los versos de Pope se habla de «pasión dominante» *(ruling passion),* y con otros diversos nombres (p. ej., *forme maîtresse)* aparece también en Montaigne [130], Bacon y Pascal [131].

Pero la teoría que comentamos exagera a ojos vistas la unicidad y exclusividad de la facultad maestra. Taine —a quien consideran tan lógico muchos observadores— se distingue en realidad por una visión profundamente irracional de la naturaleza humana: «Hablando con propiedad, el hombre es un loco por naturaleza, y el cuerpo un enfermo; la razón, como la salud, no es en nosotros más que un logro momentáneo y un feliz accidente» [132]. La percepción externa, la memoria, son alucinaciones; la vida real del ser humano es «la vida de un demente que a intervalos simula cordura, pero que, verdaderamente, está hecho *de la misma sustancia que sus sueños*» [133]. Taine estaba de acuerdo con la (supuesta) psicología de Shakespeare: «Es el hombre una máquina nerviosa, gobernada por un temperamento, propensa a las alucinaciones, arrastrada por pasiones sin freno, irrazonable por esencia; mezcla de animal y de poeta que tiene por espíritu el ardor de la inspiración, por virtud la sensibilidad, por resorte y guía la imaginación, y a quien el azar conduce, por obra de las circunstancias más determinadas y complejas, al dolor, al crimen, a la demencia y a la muerte» [134]. No caben tintas más tétricas y truculentas. Es que nuestro crítico veía en los grandes poetas y escritores a monomaníacos obsesionados por su pasión rectora, la imaginación, la cual impera también sobre las criaturas que ellos forjaron. La imaginación de Shakespeare se le figura «libre de las trabas de la razón y la moral» [135]; Balzac aparece cual un maniático absoluto que, preso en las obsesiones de la propia obra, de la avaricia y la carne, contempla, como un visionario, un mundo poblado por otros monomaníacos: Philippe Brideau, papá Grandet, Hulot. (Hasta siete maníacos de éstos contó Taine en *Gambara* y *Masimilla Doni,* novelita dividida en dos partes [136].) Incluso Dickens es descrito —por más que se le reconozca su lado sentimental y moralizante— como creador de un mundo de rarezas, caprichos, criminales y mentecatos. Hay ocasiones en que Taine maneja el concepto de «pasión dominante» con verdadero talento: así, al analizar a Julian Sorel en función del orgullo, su motor pasional, quedan resueltas todas las aparentes contradic-

ciones de su conducta. Pero lo más frecuente es que emplee «facultad maestra» como fórmula mecánica destinada a simplificar lo más complejo. Por ejemplo, en todo su libro sobre Tito Livio le vemos machacar sobre el mismo rasgo: «un orador metido a historiador»; al hablar de Cousin, y con intención satírica, reitera que éste es «hombre elocuente» y nada más, a fin de trazar una caricatura casi tan exagerada como las de los narigudos abogados que dibujaba Daumier.

El término «facultad maestra» enlaza el espíritu del artista con la especial fisonomía de su mundo. La obra de arte también es, por tanto, una expresión personal. Taine se cuidaba poco de lo propiamente biográfico. Como Jean-Jacques Jusserand le señalase algunos errores de su *Historia de la literatura inglesa,* nuestro crítico no pudo menos de felicitarse por haber atendido preferentemente a las obras [137]. En 1856 estaba contentísimo de entendérselas con Dickens sin preocupaciones biográficas: «Cuarenta volúmenes bastan y sobran para conocer bien a un hombre...; su talento está en sus libros» [138]. Sólo esporádicamente utilizaba la biografía de un autor, pero aun entonces no como narración sistemática, sino como fuente documental sobre los rasgos físicos y el estilo de vida. Su retrato de Pope es un cuidadoso mosaico formado a base de anécdotas (generalmente entresacadas de la *Vida* escrita por Johnson), y donde se pinta al poeta como un enano malicioso, petulante e hipócrita [139]. Taine sabía que toda esa información no debe utilizarse contra la poesía; sin embargo, se limita a decir: «De verdad que me gustaría admirar las obras imaginativas de Pope, pero no puedo» [140]. Donde la interpretación biográfica adquiere gran importancia es frente a Milton y a Shakespeare. Admite el crítico la vieja idea (común a Blake, Coleridge, Shelley, Chateaubriand y Keble) de que Milton «prestó a Satán su alma republicana» [141], y pretende absurdamente —cierto que no sin alguna autoridad anterior; p. ej., los ensayos de Jones Very en 1838— que «Hamlet es Shakespeare» [142], o que Jaques es una «máscara transparente tras la cual se ve el rostro del poeta» [143]. De Philarète Chasles [144] tomó Taine

lo que él creía una nueva interpretación biográfica de los *Sonnets* [145], y ya no le quedó sino fantasear sobre las tragedias y sobre el supuesto idilio contenido en dichos sonetos para pintar, recargando las tintas, a un Shakespeare de descomunales pasiones. Croce ha protestado airadamente contra esa caracterización donde «se acaba por no saber si desfilan ante nosotros poetas o asesinos, contrastes y armonías artísticas o reyertas zanjadas a puñalada limpia» [146]. Es disparatado, desde luego, identificar a Shakespeare con sus héroes y criminales, como lo es no ver sino bárbaros y desequilibrados en todos sus personajes. No obstante, Taine está muy lejos de ignorar lo que de distante y creador había en el dramaturgo inglés:

> la metáfora no es un capricho de su voluntad, sino la forma misma de su pensamiento. Y en el paroxismo de la pasión, él sigue imaginando. Cuando Hamlet, desesperado, evoca la noble figura de su padre, [Shakespeare] está viendo los cuadros mitológicos con que el gusto del tiempo llenaba las calles. Y le compara con el heraldo Mercurio, «descendiendo de nuevo sobre una colina que besa al cielo» [acto III, esc. 4.ª]. Tan encantadora aparición, en medio de una sangrienta invectiva, demuestra que bajo el poeta subsiste el pintor. Sin quererlo ni ser del caso, acaba de quitarse la máscara trágica que le cubría el rostro, y el lector descubre, tras los rasgos convulsos de esa terrible máscara, una sonrisa graciosa e inspirada que de ningún modo esperaba [147].

Acaso no resulte muy feliz el contraste entre poeta y pintor (entiéndase que pintor es el artista que contempla su obra), pero a la vista está que Taine no olvidaba la capacidad de metamorfosis del artista y su entrega al mundo que le rodea.

Muchas veces se diría que el arte no es, para él, sino sentimiento personal. A propósito de Miguel Ángel, afirma que el artista remeda compulsivamente una sensación íntima [148], y atribuye a la presión interior que aquel genio violentara las normales proporciones del cuerpo humano. Retorcimiento es signo de emoción. Con Taine, pues, se erige en norma del buen arte el sentimiento desnudo

y sincero: «es menester una fuente pletórica de ideas vivas y de francas pasiones para crear a un verdadero poeta» [149]; «en las obras del espíritu no se es poderoso más que por la sinceridad del propio y original sentir» [150]. Disculpará a Wordsworth (aunque le aburría) diciendo: «Después de todo, este hombre tiene sus convicciones» [151]; y, en cambio, dirige a Surrey el reproche de que «más que en amar bien, piensa en escribir bien» [152], sin pasársele por la cabeza que, como amante, Surrey sería olvidado, y que si se le recuerda es porque se propuso escribir bien. No falta siquiera un peregrino pasaje en que se describe cómo componía sus versos La Fontaine: de pronto se le aparecían «retazos de paisajes, gestos, figuras cómicas o conmovedoras, y todo ello como si fuera en un sueño. Durante ese tiempo, su mano ha ido escribiendo líneas inconclusas, rematadas en sílabas parecidas, y resulta que tales líneas son lo mismo que el sueño; sus frases no han hecho más que tomar nota de aquellas emociones» [153]. Cátate ahí a La Fontaine, poeta y artífice no menos tradicional y refinado que tantos otros de la historia literaria, metamorfoseado en un soñador y casi casi en escritor automático. *La cigale et la fourmi* pasa a ser algo así como *Kubla Khan*. Al fin y al cabo, según diría Taine, la poesía es «el grito involuntario de la sensación viva, la confidencia solitaria del alma llena hasta rebosar» [154].

Dada esta concepción de la poesía, no es de extrañar que el crítico francés rara vez admita la importancia de la forma y de la unidad en la obra de arte. Sí lo hace, y explícitamente, en un apartado de la *Filosofía del arte* donde agrega el criterio de «convergencia de efectos» a los de importancia y beneficencia de los caracteres. Y alguna vez elogia a un autor por su sentido de la forma. Así, cuando dice de Spenser y Chaucer que fueron los primeros autores ingleses que tuvieron «el sentido del conjunto. Comprenden las proporciones, los vínculos y contrastes; *componen*» [155]. Pero a la trama o acción siempre le quita importancia: es tan sólo «una serie de lances y un ordenamiento de situaciones dispuestos para que se manifiesten los caracteres» [156]. Cuando a Taine le toca

ocuparse de la poesía lírica moderna, adopta un enfoque puramente sentimental. Hablando de Burns, señala: «En tal momento, la forma parece aniquilarse y desaparecer; yo me atrevería a decir que es ésta la gran característica de la poesía moderna» [157]. Si forma, trama y estructura significan poco para él, hay un elemento de la superficie estética que le atraerá con fuerza: la dicción. Describe el estilo no como un técnico, sino como un agudo observador: «es por el estilo por lo que se juzga a un espíritu» [158]. En el libro sobre los filósofos franceses se vale de anotaciones estilísticas para fines satíricos; por ejemplo, al hacer ver, con demoledora gracia, cómo podrían ponerse en lenguaje inteligible las elucubraciones de Maine de Biran. Acumula también observaciones respecto a las metáforas y a la estructura de frases cortadas de Saint-Simon [159], o a la exacta selección verbal de La Bruyère [160], o a la jerga pedantesca, tenebrosa y campanuda empleada por Balzac en sus pasajes meditabundos [161]. En fin, describe con simpatía el desnudo estilo de Stendhal, parece que sumándose al desprecio de este novelista por el estilo metafórico, nada racional ni francés [162], pese a que el propio estilo del crítico no fuese precisamente ni desnudo ni antimetafórico.

En los análisis críticos, Taine vuelve siempre a su contraste central entre poesía auténtica —la emotiva, apasionada, individual y «característica», cultivada en el Norte, en Inglaterra, con Shakespeare y Byron— y poesía retórica —la de la tradición francesa, dominada por un espíritu clásico racionalista, y por tanto no poética—. Nunca se cansó de combatir este espíritu clásico y de describirlo con toda coherencia, desde el mismo arranque de sus escritos, en *La Fontaine* (1853), hasta su última declaración literaria extensa, la dedicada a dicho espíritu en *L'Ancien Régime* (1875). Ya en una carta temprana opone la tragedia francesa del siglo XVII, arte oratorio y analítico que no permite conocer a los hombres, al teatro de Shakespeare, creador de ilusión y de individuos (de lo «característico», en suma) [163]. Para Taine, el estilo retórico que se extiende desde Malherbe y Guez de Balzac hasta Delille y Fontanes, la «razón razonadora» que se niega a abarcar la plenitud y

complejidad de las cosas [164], no sólo era el peor azote de la poesía, sino también la fuerza intelectual que había abierto el camino a la Revolución francesa, a Napoleón y, en fin, a la caída de Francia en 1870. La combinación del espíritu clásico con el nuevo espíritu científico engendró un mortífero explosivo: el concepto de los derechos del hombre y toda esa absurda idea de una sociedad nueva y racional, utopía sin raíces ni humanidad, despotismo centralizado al fin, llámese republicano o imperial. Como se ve, Taine exagera mucho el lado racional y cartesiano del clasicismo francés, así como la influencia de la literatura sobre la Revolución. Donde creo que atinó plenamente fue al decir que la Revolución había brotado del siglo XVIII y que venía a continuar la tradición clásica francesa (incluso en modas, jergas y gustos), sin que pudiera interpretársela como consecuencia del prerromanticismo del mismo siglo. Pero, sea justo o no lo que opine sobre tan capitales cuestiones, lo cierto es que se guía por ese abstracto modelo al enjuiciar la literatura del siglo XVII, y que sólo aplaude a los escritores que escaparon a él: La Fontaine, entendido como solitario superviviente del espíritu galo; Pascal, sublime y atormentado anacoreta, y Saint-Simon, rebelde, apasionado, de exasperada sensibilidad. En cuanto a Racine, aparece como representante del espíritu clásico, de la razón retórica incapaz de crear personajes vivos, en lugar de los cuales sólo ofrece abstracciones genéricas y vacuas declamaciones. Con todo, nuestro crítico le salva por la delicadeza y vivacidad de sentimientos, por su sensibilidad nerviosa, tímida y casi femenina [165]. Para el que no hay perdón posible es para Boileau, que se cae de las manos o que, a lo sumo, puede leerse como documento histórico [166]. Queda Madame de la Fayette: su estilo y sentimientos resultan «tan alejados de los nuestros que cuesta trabajo comprenderlos. Son como perfumes superfinos: ya ni los percibimos siquiera; tanta delicadeza nos parece frialdad o sosería» [167]. Taine tiene que forzar su fantasía histórica para poder simpatizar con ella, pero se le nota a disgusto en este mundo de escrúpulos y de insólitos, mezclados sentimientos [168].

Como crítico, Taine apenas se fija en el siglo XVIII francés, si exceptuamos la exposición puramente ideológica que hizo de Voltaire, Diderot y Rousseau en *L'Ancien Régime*. Con el romanticismo vuelve a despertarse su interés por la literatura francesa. Musset le parece el poeta más grande de toda ella [169]: juicio revelador no sólo por el fervor sincero con que está dicho, sino porque señala el propio ideal poético del crítico. Pero lo que más preocupaba a éste era la nueva y pujante novela de su país: Stendhal y Balzac. Taine fue uno de los primeros admiradores de Stendhal, de su penetración psicológica y de su culto a la fuerza. Cerró los ojos a los defectos de Balzac en cuanto a gusto y buen sentido para dejarse arrebatar por aquella potencia creadora e imaginativa. No le faltó admiración tampoco —aunque algo más moderada— para Mérimée, otro cultivador de la espléndida fuerza animal, ni para la *Madame Bovary* de su amigo Flaubert. Con simpatía miró incluso a Zola, como atestiguan las cartas cruzadas con él, si bien le advirtiese del peligro de escribir «pesadillas» y le pidiese «un poco de compasión para la pobre humanidad» [170].

Pero por extenso e intenso que fuese su conocimiento de la literatura francesa, Taine intentó siempre liberarse de aquella gran pesadilla del espíritu clásico, y recomendó a sus compatriotas que emulasen la maravillosa poesía nórdica (o inglesa, mejor) [171]. Con fogosas palabras, arrebatos admirativos y desmesuras, pone por las nubes al hombre del Norte, teutónico o británico, «hombre apasionado, reconcentrado, interior» [172], poeta innato. Borrada toda distinción, de Caedmon a Byron no hay más que una línea continua. Byron aparece como «un escaldo transportado al mundo moderno» [173]. A Taine se le figura oír «la confesión íntima de Marlowe, como también la de Byron y de los viejos reyes del mar: el paganismo del Norte»; y la oye incluso en las palabras del agonizante Mortimer, quien no hacía sino increpar senequistamente a la rueda de la Fortuna [174]. Ese *berseker,* rey del mar o escaldo inglés resulta ser también, cosa curiosa, un sombrío protestante «que tiene una idea angustiada del tenebroso más allá» [175]. Por todas partes, pues,

se ha impuesto a nuestro crítico aquella concepción de la poesía nórdica —grandiosa, melancólica, apasionada— que había imaginado Madame de Staël, y eso que él conocía de cerca a muchos autores que no podían encajar en semejante cuadro. En consecuencia, no puede haber más que desprecio para el neoclasicismo inglés. Así, Dryden es considerado (en uno de los capítulos más descosidos de la *Historia)* como una figura de transición que surge cuando los ingleses abandonaban «la edad de la imaginación y de la invención solitaria, que tanto conviene a su raza, por la edad de la razón y de la conversación mundana, que en nada le conviene» [176]: salvo en unas cuantas odas, fracasó en todo. Pope recibe un trato desabrido: versificador mecánico, artificial, falto de delicadeza y gusto [177], sólo le redime su técnica y su sentimiento de la naturaleza. En cuanto al Dr. Johnson, oso cómico y gruñón, escribió ensayos morales «que se acomodan bien al gusto inglés, pues para nosotros son insípidos y plúmbeos» [178]. El único mirado con sincera simpatía es Swift, «grande y desgraciado genio, el más grande de la edad clásica», dentro de su orgullo estrafalario y de su sólida mente positiva [179]. Pero Taine sólo ve en él la directa y viril crudeza, la misantropía amarga, la sequedad hecha vehemencia, y no tiene ojos para el encanto y el ingenio de *Gulliver* ni para el arte retórico del *Tale of a Tub* [180].

Toda la *Historia de la literatura inglesa* parece encaminada a la conclusión de que existen, por un lado, «los simples sabios, los vulgarizadores, los oradores, los escritores, o sea, en general, los siglos clásicos y las razas latinas», y, por otro, «los poetas, los profetas y, por lo común, los inventores; o sea, en general, los siglos románticos y las razas germánicas» [181]. Delimitados tan crudamente los lados de sol y sombra, se diría que el libro de Taine, rozando el panfleto anticlásico, no es sino un panegírico del más desatado y frenético romanticismo.

Las apariencias engañan. Por supuesto que Taine no compartía los extremismos que él mismo había fabricado. Sus gustos eran mucho más moderados, e incluso más clásicos, de lo que deja ver todo

ese entusiasmo. Hay cierta reserva mental hasta en la caracterización de sus mayores ídolos. Dentro de la desorbitada pintura de Shakespeare, por ejemplo, tanto insistir en horrores y locuras, en el desprecio a la lógica y a la razón clásica, ya apunta a cierto distanciamiento. Es la admiración hacia el león enjaulado que nunca debe traspasar los barrotes. Igualmente, de Swift —descrito y alabado a todo bombo— le separa el horror y aun la repugnancia; de Byron, el sentido de trágica desolación; de Dickens, la conciencia de su vulgaridad y sentimentalismo; de Carlyle, el disgusto por su fanatismo y violencia. Si Taine empareja a Balzac con Shakespeare, si incluso defiende su estilo, es con muchas restricciones, pues no sólo le afea sus opiniones de charlatán, sino sus gustos y hasta sus modales. Había en Taine una veta de gazmoñería victoriana, o de simple recato si se quiere: tacha o suprime algún pasaje de textos ingleses por él traducidos, seguramente en consideración al público (todos los capítulos de la *Historia* aparecieron primero en periódicos), además de que se escandaliza y espanta ante las brutalidades de la comedia de la Restauración o ante la liviandad sentimental de las heroínas balzacianas [182]. Cuando Taine dice de Balzac: «tiene malos modales; es grosero y charlatán» [183], cabría suponer todavía que está caracterizando al león (el naturalista tiene que referirse a los afilados colmillos y a los hábitos depredatorios de la fiera). Pero cuando dice de él que «carece de verdadera nobleza; se le escapan las cosas delicadas; sus manos de anatomista manchan a las criaturas púdicas; hace más fea la fealdad» [184], le sentimos herido en su sentido del decoro: no, él no podía simpatizar de corazón con las crudezas del nuevo naturalismo. Hasta Shakespeare y los superhombres del Renacimiento están vistos a distancia. Porque el hombre ideal no era, para Taine, el pintado por los escritores que más admiraba, esa encarnación de la fuerza, de la reciedumbre, de la locura, sino el hombre culto, estoico, sensible, y el científico honrado y objetivo. Si, a pesar de todo, exalta un arte considerado como «salvaje» es porque cree en la profunda irracionalidad del ser

humano y en que el entendimiento no ilumina más que una exigua superficie de la vida espiritual.

Resulta paradójico entonces que, en el arte y en la historia, atendiese tan poco al pensamiento. Pobre y descuidado se nos aparece Taine dentro de lo que hoy llamaríamos historia de las ideas. Y eso que estaba capacitado para el análisis filosófico y que sabía argumentar ceñidamente (no sólo en *De l' Intelligence)* sobre cuestiones técnicas. Los capítulos que dedicó a Cousin y a Jouffroy son obras maestras de demoledora potencia analítica, y su exposición de la *Lógica* de Mill es impecable profesionalmente. Pero cuando Taine se vuelve a la historia literaria, apenas le tientan los más sutiles problemas de la historia del pensamiento. Se contenta con unos rudimentos sobre la mentalidad medieval, renacentista y racionalista. Lo que dice de la Edad Media, a la que se imagina como una «noche espantosa» [185] donde la gente vivía al modo animal, «sobre un estercolero» [186], es de una probreza casi grotesca. Se fija en unos pasajes de Santo Tomás de Aquino que formulan jeroglíficamente la virginidad de María [187], y, en cambio, mira como sofístico castillo de naipes todo el edificio de la Escolástica. Acaso influyera en tan mala opinión del pensamiento medieval el anticlericalismo temprano de Taine, diríamos en su descargo. Pero no hay explicación que valga para su simplista y sorprendente visión del Renacimiento, basada en una diluida versión de Michelet y Burckhardt que sólo maneja la oposición entre paganismo y Reforma. Sorprende igualmente lo poco que habla de Locke, Berkeley y Hume [188], y lo poquísimo que le preocupa o entiende la exacta postura intelectual de sus autores predilectos. Así, Swift, que aparece sin ideas definidas de ninguna clase, salvo la misantropía general y la ironía frente a religión y ciencia. Al Dr. Johnson se le describe sólo en lo personal, con olvido de sus escritos (incluida la *Life of Pope,* que el crítico francés había aprovechado a manos llenas [189]). ¿Y Dryden? Bien que le conocía y citaba Taine, traductor suyo igualmente (sin excluir la prosa); sin embargo, no tiene ni una palabra para la actitud crítica o religiosa del poeta, a no

ser alguna alusión a su catolicismo. Si aduce un comentario de Dryden a *Phèdre* [190] es para mostrar lo elementalmente que entendían los ingleses la civilización francesa del siglo XVII. Y llegamos al brillante capítulo sobre Milton. Nada: tampoco aquí se penetra en su pensamiento. Está construido sobre la acostumbrada tríada: Milton, síntesis del Renacimiento y la Reforma. ¡Qué derroche de paciencia e ingenio para demostrar que los personajes del *Paraíso perdido* son igualitos a los ingleses del tiempo! Taine se carcajea de Adán y Eva: «Escucho, y oigo a un matrimonio inglés, dos razonadores de la época: el coronel Hutchinson y su mujer. ¡Gran Dios, que los vistan en seguida!» [191]. Y sigue diciendo: «Adán pasó por Inglaterra antes de entrar en el Paraíso terrenal. Allí aprendió la *respectability* y estudió declamación moral» [192]. El arcángel «come como un granjero de Lincolnshire» [193], se aburre como una ostra cuando le ponen a vigilar las puertas del Infierno y no cabe en sí de gozo cuando le devuelven al Cielo [194]. En cuanto a Jehová, es un grave monarca que no se apea de su obligada majestad, como otro Carlos I [195]; un dómine que, adelantándose a las prevaricaciones de su alumno, recita la oportuna regla gramatical. El Cielo miltoniano es una especie de Whitehall hormigueante de lacayos emperejilados. Y los ángeles son los cantores de la capilla [196]. De lo que no se nos dice ni pío es de la teología de Milton, ni aun del argumento del *Paraíso perdido*. Asimismo, el ensayo sobre Tennyson, que trata a éste como a «un ocioso cantor de un día de ocio», ni alude siquiera al contenido de *In Memoriam,* e ignora de raíz sus poemas patrióticos.

Si eso ocurría con la historia de las ideas, otro tanto nos reserva la historia literaria en sentido estricto. Sudores cuesta encontrar alguna referencia, en Taine, a fuentes, influencias, continuidad de géneros o procedimientos, formas prosódicas, repertorio de caracteres. En ocasiones conecta a Aristófanes con Ben Jonson, a Horacio con Addison, a Spenser con Milton. Preocupado como estaba con los problemas de nacionalidad, mal podía sentir el significado conjunto de la tradición literaria europea, o el valor de la literatura

comparada en cuanto intercambios de temas, formas e ideas entre los distintos países. La evolución de las letras inglesas tenía que aparecer como autóctona a toda costa, y aun las influencias extrañas que no era posible desconocer tenían que ser reducidas al mínimo o explicarlas como interferencias que habían perturbado y empobrecido la tradición castiza. Así, la cuidada exposición de Molière [197] que se hace al presentar a los dramaturgos de la Restauración no tiene otro objeto que dejar clara la distancia entre el ideal francés del *honnête homme* y las bárbaras imitaciones inglesas. Las comedias de Wycherley «difaman a la humanidad»; con feroces, brutales y licenciosas pinturas que, comparadas con los modelos molierescos, revelan el abismo existente entre las dos sociedades y los dos países. Wycherley tenía que ser «verdaderamente inglés, es decir, enérgico y sombrío» [198], recio y elemental. Más sorprende otra de las raras comparaciones de la *Historia,* la establecida entre el *Fausto* de Goethe y el *Manfredo* de Byron. Hay diferencias bien vistas —el mito de la naturaleza en el poeta alemán, frente al titanismo del inglés—, pero todo desemboca en un peregrino cotejo de los dos protagonistas. Fausto —se nos dice— no tiene carácter: «Junto a Manfredo, ¡cuánta vulgaridad y medianía rebaja al Fausto goethiano!... ¿Eso es un héroe?... Su mayor proeza fue seducir a una modistilla e irse a bailar de noche en malas compañías, dos hazañas al alcance de cualquier estudiante... Comparado con él, ¡qué hombre este Manfredo! [199]. Se trata del mismo método empleado por Chateaubriand y por Saint-Marc Girardin: no hay más que sacar a un personaje de su contexto ficticio y, como si fuese una persona de la vida real, medirle por ciertas normas éticas, las del individualismo en el caso de nuestro crítico.

Taine, aunque formado en los ideales científicos de su tiempo, no entendía (o, mejor dicho, no quería aceptar) el método fundamental de la ciencia: contemplar la obra literaria como una «cosa», un objeto que al quedar así proyectado puede ser compredido como un todo, comparado con otras obras, interpretado como un eslabón de una serie y aislado de la mente del creador o del lector.

Prefiere tratar la literatura como manifestación sintomática de un siglo o un país, o de un espíritu personal, y disolver la obra literaria en un conjunto de criaturas de ficción.

Cuando más brilla Taine como crítico es cuando tiene ocasión de describir ese mundo de personajes imaginarios al modo de un cuadro simbólico de la sociedad coetánea. En el libro sobre La Fontaine trata al héroe como a una especie de piedra de mal asiento a quien su carácter le hacía aislarse de los demás. Ignorados los versos de juventud, el análisis recae solamente sobre las *Fábulas* en cuanto pintura de la sociedad contemporánea: rey, nobles, monjes, burgueses, magistrados, médicos, profesores, mercaderes, labriegos, todos disfrazados de animales. Pero a Taine no se le oculta que el León, aunque rey de los animales, no es el propio Luis XIV, pues en el proceso artístico se ha operado cierta idealización, purificación o enaltecimiento: «La Fontaine es un moralista, no un autor de panfletos; ha representado a los reyes, no al rey. Pero teniendo ojos y oídos como tenía, ¿es que no iba a servirse de ellos? Aunque uno no quiera, acaba copiando a los contemporáneos» [200]. En conclusión, el poeta es un sociólogo, si bien inconsciente.

Con el espléndido ensayo dedicado a Balzac culmina la crítica de Taine: he aquí engarzados el hombre, «negociante entrampado» [201], codicioso, sensual, ambicioso, trabajador puro e incansable, y su sociedad, el fantástico mundo de sus criaturas, su estilo, su filosofía. El lector encuentra probada convincentemente la unidad de contrarios, los vínculos e interrelaciones que se daban en el novelista, y siente con fuerza la unidad plena de escritor, obra y cultura. Otros ensayos o capítulos de la *Historia* quedan lejos de este acierto, y hay pocos que se le aproximen: el consagrado a Dickens, el de Tennyson, pese al tono hostil, y aun el desorbitado y retorcido que le inspiró Shakespeare.

Taine fracasa siempre ante autores que no se presten a su método. Así ocurre con Spenser, tratado por él con extraño entusiasmo, pero de modo meramente descriptivo y metafórico, a base de muchas citas y sin asomo de caracterización. La exposición de la lírica

inglesa, aunque construida sobre abundantes nombres y citas, nos parece desenfocada. Taine encuentra de mal gusto la poesía del siglo XVII (Donne y demás). No hace gran caso de la neoclásica, remedadora de la francesa según él. Su visión de los poetas románticos ya era anticuada cuando escribía. Guarda todo su interés para Burns y Cowper como precursores, y para Byron como genio representativo. Taine no conoce a Keats, aunque le mencione dos veces [202]; elogia vagamente a Shelley [203]; poco menos que ignora a Coleridge, al poeta y al crítico [204], y reputa a Wordsworth un Cowper en pequeño [205]. Apenas cabe tomar en serio su exaltación de Byron, desmedidamente comparado a Esquilo [206]. Y cuando oímos hablar a Taine lo mucho que admiraba *Aurora Leigh* [207], que se había leído hasta veinte veces, nos confirmamos en su pobre sentido de la poesía (o de la inglesa al menos). No hay duda de que tenía una acusada sensibilidad romántica, como prueba la predilección por el sombrío Byron, los elogios a Musset o el tratamiento de Thackeray. Por cierto que de este último le chocaba el tono cínico; de ahí que admirase más el libro que menos lo acusa, *Henry Desmond,* admiración que se extendía al seco carácter de su protagonista [208]. Hemos de explicar todas las preferencias románticosentimentales de nuestro crítico —incongruentes muchas veces— por su muy profundo y sincero pesimismo: esa amarga visión del hombre, sujeto a la muerte y al destino, a la demencia y a la perversión.

En resumen, contra la opinión usual que ve en él algo así como un seudocientífico, Taine se nos aparece como una mente sumamente compleja y hasta contradictoria, en la encrucijada del siglo: combina hegelianismo y fisiología naturalista, sentido histórico y clasicismo ideal, individualidad y determinismo universal, exaltación de la fuerza radiante y viva conciencia ético-intelectual. En cuanto crítico, ha sugerido cuestiones de sociología literaria, pero ha sabido caracterizar mejor al individuo, y también el mundo de un escritor, sus tipos e ideales. La atención al pormenor concreto, al «menudo hecho significativo», suele chocar en él con la predominante estructura de atrevidas generalizaciones, al igual que el culto

del arte apasionado y colorista se halla mitigado por el gusto y el buen sentido tradicionales.

Desde un ángulo moderno, Taine parece mucho más importante que Sainte-Beuve, pues plantea más problemas y formula más teorías; carece, en cambio, de la fácil gracia y el sentido de la proporción de su oponente. Es un escritor violento, prendado de las fórmulas extremas y los colores fuertes. Su estilo (influido por Michelet y Macaulay), metálico, monótono, refleja bien el desasosiego de su espíritu, la conflictiva tensión de ideas y simpatías. Y es esta misma complejidad la que le permite elevarse y encarnar la soñada «representatividad» que anduvo siempre buscando en la literatura y el arte.

III

LA HISTORIA LITERARIA FRANCESA

FERDINAND BRUNETIÈRE (1849-1906)

La reputación de Ferdinand Brunetière está hoy oscurecida. Es autor poco leído y citado, poco considerado. En cierto modo, sufre las consecuencias de la inevitable reacción producida por los omnímodos poderes de que disfrutó en vida. Director jefe de la *Revue des Deux Mondes* (1893), en la que venía colaborando de forma destacada desde 1875; profesor principal de la Escuela Normal (1886-1900); miembro correspondiente de la Academia (1893): desde estos puestos decisivos su voz sonaba con el acento y la fuerza de la autoridad. Vivió con los ojos puestos en la gran tradición francesa, en el modélico siglo XVII, en los ideales clásicos y morales del pasado. Al final de su carrera, y debido sobre todo a razones político-sociales, se convirtió al catolicismo, único antídoto posible para él contra la anarquía moderna.

Cabe, pues, describir —y repudiar— a Brunetière como un exponente más del tradicionalismo francés, un sucesor de Désiré Nisard (por quien debió de estar muy influido en los años juveniles). Su glorificación del siglo XVII francés y sus ataques al realismo y naturalismo, o al romanticismo, nada nuevo ni llamativo suponían.

Realismo y naturalismo chocaban con el idealismo y moralismo del crítico; y el romanticismo, al exaltar el yo y abandonarse a lo personal, al subjetivismo ético-literario, venía a violar los principios de la autoridad y la tradición. Otra razón que ha pesado en este olvido es que Brunetière aceptase las ideas científicas del tiempo, cosa algo sorprendente y que sugiere cierta contradicción con el citado tradicionalismo. Desde muy pronto fue un fervoroso partidario del darvinismo e intentó aplicar estas doctrinas a los estudios literarios. Fruto de ello fue su teoría de la evolución de los géneros. Pero hasta esta teoría —lo más recordado hoy, quizá, de su obra— es mirada casi siempre con malos ojos, por creérsela basada en erróneas analogías, y apenas si suscita interés. Por tanto, he aquí a nuestro crítico dos veces enterrado.

Y, sin embargo, al proceder así se comete cierta injusticia no sólo con la importancia histórica de Brunetière, sino con el valor permanente de sus ideas. No voy a defender en él la vertiente tradicionalista, moralista o clasicista, y eso que sabía presentarla de forma lúcida y persuasiva y con muchos argumentos. Por ejemplo, su teoría del lugar común [1] constituye una notable defensa de las generalidades clásicas; su moral estoica, donde se acentúa el triunfo de la voluntad sobre instintos y apetitos, es prácticamente la misma de los neohumanistas norteamericanos; y es buena su defensa de la tradición francesa frente a la moderna hipertrofia del individualismo y las crudezas naturalistas. El primer libro de Brunetière, *Le roman naturaliste* (1883), pasa —sin razón— por ser un simple ataque contra el naturalismo y sus principios. Cierto que el crítico discrepa de Zola consecuentemente por razones morales y artísticas, como lo es que desdeña la teoría zolesca de la novela experimental y que niega en todo momento —dentro de una amplia perspectiva histórica— la supuesta novedad de los fines y los métodos naturalistas. Pero ataca también no sólo la novela reportaje o periodística, sino la técnica impresionista de los hermanos Goncourt, por creerlas intentonas ilícitas (y condenadas al fracaso) de borrar las diferencias entre las artes.

Hay igualmente, en *Le roman naturaliste,* cordiales y elogiosísimos análisis de *Madame Bovary,* de novelas de Daudet y relatos de Maupassant, así como una admirativa y admirable exposición de George Eliot. La actitud hacia Flaubert es algo ambivalente. Si el estilo último de éste no interesa en absoluto —se le juzga una caída en el puro virtuosismo—, *Madame Bovary,* en cambio, es objeto de análisis y alabanzas. Podrán dar otra impresión sus disquisiciones teóricas y sus historias, pero la verdad es que Brunetière tiene una capacidad extraordinaria para la observación estilística. Por ejemplo, al describir cómo traducía Flaubert el sentimiento por su exacta sensación correspondiente [2], hace ver que la comparación dejaba entonces de ser un ornato del discurso, y hasta una intervención personal del narrador en la historia, para convertirse en algo así como un instrumento de análisis y experimentación psicológica: «la expresión de una íntima correspondencia entre los sentimientos y las sensaciones de los personajes que están en escena. Y —¿por qué no hemos de decirlo, en términos casi metafísicos?— no sólo sirve [la comparación] para marcar la secreta relación entre el ser humano y su medio, sino también para unirle o, mejor aún, para reunirle con ese medio mismo» [3]. Comenta luego el crítico el insólito uso del imperfecto en Flaubert, dirigido a «fundir y confundir aún más íntimamente la historia del ser humano y la descripción del medio en que las circunstancias le han colocado» [4], uso que nos permite entrar *in medias res,* en la mente de la persona en cuestión. Brunetière describe también el estilo indirecto libre (aunque no le dé ese nombre), y, con respecto a la distribución de premios en la exposición agrícola, sabe admirar el modo de presentarla desde veinte puntos de vista distintos [5]. Además, comprende la actitud de Flaubert frente a sus criaturas: la ironía, el hecho de que «son los mismos procedimientos románticos los que le servían de instrumentos para esta ridiculización del romanticismo» [6]. Y no se equivoca al pensar que la fuerza y la debilidad de este novelista radican en su preocupación por la psicología en la que «el sentimiento está aún inmerso en la sensación, donde la

voluntad se confunde con el deseo» [7]. Así se explica el éxito de *Madame Bovary,* feliz conjunción de técnica y tema, de forma y materia, que Flaubert nunca reencontraría [8]. Los *Trois contes* flaubertianos ya no merecen sino duras palabras: *Le cœur simple,* afeado por el grotesco detalle del papagayo convertido en Espíritu Santo; los otros dos cuentos, simples ejercicios de orientalismo o reconstrucciones eruditas [9]. Con todo, la alta estima que le merecían a Brunetière las novelas y relatos de Maupassant prueba que nuestro crítico no era un moralista vulgar y remilgado. En realidad compartía el pesimismo sobre la naturaleza humana que evidencian Flaubert, Taine y Maupassant. Declinante ya su vida (1906), todavía escribió un libro entero acerca de Balzac, libro penetrado de honda simpatía no sólo hacia las opiniones de este autor, sino hacia su arte y sus intenciones estéticas. Pese a las polémicas mantenidas con Zola, Brunetière se consideraba realista verdadero, claro que a la manera clásica, es decir, empeñado en descubrir lo auténticamente real.

No sería justo, sin embargo, colgarle la etiqueta de realista clásico. Porque aquel hombre simpatizaba hasta con el simbolismo, al que acogió con los brazos abiertos, como un aliado frente al victorioso naturalismo [10]. Son teorías que entiende y sabe exponer lúcidamente. El símbolo precede a la comparación y a la alegoría: lo que éstas «distinguen, dividen y separan..., el símbolo lo une, lo ensambla y hace de ello una misma y sola cosa» [11]. Pero, para Brunetière, el simbolismo era cosa antigua, un procedimiento común a todo arte y a todo tiempo, desde la Diana de Eurípides a la Beatriz de Dante y a la Eloa de Vigny [12]. No hay frontera alguna entre el «simbolismo» del siglo XIX y el simbolismo romántico que encontramos en Vigny, Lamartine y Hugo, o en la *Antígona* de Ballanche; y, en cuanto a la teoría, remonta a Görres y a Creuzer [13]. En la práctica, Brunetière ciñó sus elogios, principalmente, a unos pocos poemas de Henri de Régnier [14] y Verlaine. Se sintió algo desconcertado frente a Mallarmé y tuvo sus dudas sobre el talento de la mayoría de los poetas que formaban el grupo [15]. Pese

a tanta simpatía por el simbolismo —extendida hasta exponer sus afinidades con Wagner, los prerrafaelistas, Carlyle y Ruskin—, realizó grandes esfuerzos por separar a Baudelaire de los simbolistas y hacer de él un mero decadente, el «rey de los embaucadores» [16]. No es que Brunetiére niegue el talento y la originalidad de Baudelaire, pues bien ve el alcance de la teoría de las correspondencias y lo nuevo de la atención al mundo de los olores, sino que, en general, todo aquel sadismo y satanismo e interés por la homosexualidad le turbaban demasiado para considerar a su autor, sin prejuicios, como un verdadero poeta. Si antipático le era el hombre, antipáticas le habían de parecer sus teorías sobre lo decadente y artificial. Para Brunetière, el simbolismo es un medio de llegar a la naturaleza, la íntima y auténtica naturaleza, mientras que el arte baudeleriano le parecía desconectado de toda realidad y arbitrario en su exaltación de lo personal y del artificio técnico. Brunetière no ve más allá del dandismo, por lo cual califica de charlatán a Baudelaire, y de falso y refalso el halo cristiano con que Barbey d' Aurevilly quería presentarle [17]. Así, la simpatía de nuestro crítico por el simbolismo dista mucho de ser completa, aunque resulta lo bastante comprensiva como para absolverlas de los cargos de neoclásico cerrado y de racionalista sin sentido poético. Concedamos, eso sí, que le faltaba poder de evocación y que no brillaba por su gracia, ingenio o cordialidad imaginativa.

El fuerte de Brunetière es la teoría y la historia literaria más que la hoy llamada crítica práctica. En estos campos su contribución ha sido tan real como importante. Ningún otro crítico —en Francia al menos— ha sentado con tanta claridad las verdades que nos parecen capitales. En primer lugar creía que la crítica debe centrarse en las obras literarias mismas, sin confundir el estudio de la literatura con la biografía, la psicología, la sociología, etc. Además, defendió con valentía que el objetivo primordial de la crítica es el juzgar y valorar, y este juicio lo distinguió netamente de cualquier preferencia, impresión o goce personal. En fin, expuso e ilustró una teoría de la historia literaria que, cuando menos y a despe-

cho de ciertas exageraciones, plantea el problema fundamental de lo que debe ser toda historia interna que no se limite a ser un diccionario de hechos ordenados cronológicamente o una historia social disfrazada. Hasta su teoría de la evolución de los gĕneros, si salvamos las forzadas analogías biológicas, no puede ser más fecunda y merecedora de difusión general.

Brunetière vio de forma luminosa que si la crítica quiere ser una rama del conocimiento organizada sistemáticamente tiene que definir su objeto, y que tal objeto sólo podía ser la propia obra literaria, no el alma del autor o el fondo social. De otra suerte, se convertiría (como ha ocurrido de hecho) en psicología o sociología o historia social. «Porque, en efecto, las obras de la literatura y del arte pueden muy bien ser signos, pero antes que nada son obras literarias y artísticas, y como tales deben ser consideradas... Al mismo tiempo que un testimonio del alma del poeta, un poema es un poema, y si olvida esto la crítica cuando pretende abstenerse de juzgar, ya no es tal crítica, sino historia o psicología» [18]. Finalidad de la crítica es juzgar, clasificar y explicar la obra literaria. El primer paso consiste en explicar, pues son contados los que saben leer un texto. Sólo después podemos salirnos de allí y comparar la obra de arte con el espíritu del autor o el ambiente. Pero el estilo no es el hombre, ni la obra es signo, testimonio o imagen fiel de la persona real que la escribió [19]. A Brunetière le gustaba ilustrar este punto con el ejemplo de Bernardin de Saint-Pierre, cuya vida ofrece el más crudo contraste con la impresión que nos deja su *Paul et Virginie* [20]. Paso siguiente: clasificar y comparar. Brunetière recomienda, como ejercicio indispensable de crítica literaria, comparar incluso fenómenos no ligados por relación genética: el drama de Shakespeare y la tragedia de Racine; la lírica de Musset y la de Heine... Constantemente postula la necesidad de la literatura comparada, de entender la literatura francesa como parte constitutiva de la europea y general [21]. Tras la clasificación y comparación vendrá el juicio crítico. Brunetière tiene que defender la obligatoriedad de tal juicio contra dos puntos de vista: el

estrictamente científico, arrimado al proceder de la ciencia, que no muestra preferencias entre la mariposa, el sapo o la araña, ni entre la rosa, la cizaña o el musgo; y la crítica impresionsita, para la que no hay más valores que la pura preferencia personal, o la descripción de lo sentido y gozado. Brunetière, a quien se suele acusar de confundir las obras de arte con organismos, sabía muy bien en realidad que tal identificación es sólo metafórica y que las obras no son seres vivos [22], sino construcciones más o menos acertadas, hechas por y para los hombres. La crítica «científica» postulada por Hennequin, en la que se quiere prescindir de aplausos y censuras, está condenada al mayor fracaso. Fácil le es a Brunetière demostrar que el mismo Taine, a quien apelaba Hennequin, siempre había formulado juicios estéticos, y otro tanto cabe decir del propio Hennequin cuando, por ejemplo, escribía sobre Flaubert: «compone perfectamente sus frases y párrafos, mediocremente sus capítulos y rematadamente mal sus libros» [23].

Se prodigan más los ataques a las teorías impresionistas. Anatole France las había enunciado de forma radical en el prólogo a *La vie litteraire:* «La verdad es que nunca sale uno de sí mismo», decía, y seguía lamentando el que no podamos ver el mundo con los ojos de una mosca o comprender la naturaleza con el cerebro de un orangután [24]. Brunetière contesta que no somos moscas ni orangutanes, sino hombres, «y lo somos sobre todo por el poder que tenemos de salir de nosotros mismos para buscarnos, encontrarnos y reconocernos en los otros... Lo engañoso... es creer y enseñar que no podemos salir fuera de nosotros, cuando, por el contrario, la vida no se emplea más que en eso...; de otro modo, no habría sociedad, ni lenguaje, ni literatura, ni arte» [25]. En realidad los impresionistas no dejan de juzgar ni un solo momento; por mucho que se burlen de los críticos doctrinales, no podemos olvidar que existen diferencias de categorías entre Racine y Campistron, y que se sale de toda posibilidad colocar a Victor Hugo por debajo de Madame Desbordes-Valmore, o a Balzac por debajo de Charles de Bernard: «Ni France, ni Lemaître, ni Desjardins lo han

intentado nunca, ni nunca lo intentarán» [26]. Brunetière tiene plena conciencia de que lo que hace la crítica «personal» es desentenderse «de estudiar los libros de que habla y los temas allí tratados» [27]. Con semejante crítica se iría al traste la historia literaria, y aun la tradición. Sin embargo, Brunetière exagera con ligereza la estabilidad de la naturaleza humana, que era lo que sus adversarios negaban. Ve en la crítica «un esfuerzo común» [28] (como haría después T. S. Eliot, y con las mismas palabras), y reduce al mínimo los desacuerdos efectivos:

> Las opiniones no son libres... No somos libres... de tener una opinión, nuestra opinión y —como dicen— nuestro gusto, porque siempre hay un criterio para ello, un fundamento objetivo del juicio crítico. Y, además, podemos muy bien engañarnos en la aplicación de ese criterio, de donde se sigue una de las fuentes de la diversidad de opiniones que se dan entre los hombres. O podemos no saber dónde está el criterio, en cuyo caso la obligación que se nos impone... es buscarlo, desde luego. Pero ¡no hay la menor duda de que existe! [29].

Si Brunetière se muestra tan seguro es porque ha sentado una distinción entre opinión personal y reconocimiento de valor, así como, correspondientemente, entre belleza y perfección de la obra artística. Para él, la belleza es algo subjetivo, y la perfección algo discernible objetivamente. Por sí solo, el placer o deleite no es criterio de valor. «Se ríe uno más con... el *Voyage de M. Perrichon* que con el *Misanthrope*» [30]. «Podemos salir de nosotros mismos, podemos elevarnos por encima de nuestros gustos; es más, debemos hacerlo» [31]. Aplicado a la crítica: «El comienzo de la crítica es juzgar primero nuestras impresiones personales para después aprobarlas, o, lo que es más frecuente, para contradecirlas» [32]. Frente a ciertas obras que nos placen conviene pararse a pensar: «puede que no tengamos derecho a disfrutar con ellas; y, recíprocamente, si ciertas obras nos desagradan, puede que estemos equivocados» [33].

He aquí peligrosamente exagerado el divorcio entre simpatía y juicio, sensibilidad y razón; debió ser su propio conflicto espiritual lo que condujo al crítico a esta postura. Para refutarla, sin embargo, no basta decir que la estimación nace de la simpatía, que amor y alabanza son una sola cosa. Los fuertes e innegables lazos que atan corazón y cabeza se sueltan a menudo en la vida (cuando amamos lo que no podemos aprobar) y en el arte (cuando nos aburre lo que sabemos que es grande, o cuando gozamos con lo que sabemos vulgar y efímero).

Cuestión distinta es si Brunetière ha descrito fructíferamente las normas del juicio crítico. «Toda 'crítica', en efecto, que no sea aplicación de una 'estética' no es crítica» [34], señaló con razón; pero, por desgracia, apenas se detuvo a reflexionar sobre los principios generales de la estética, si no fue insistir sobre las diferencias que separan a las artes: «No apuntan éstas al mismo fin, dígase lo que se diga; no emplean los mismos medios, y al no dirigirse a los mismos sentidos, no provocan los mismos efectos» [35]. Como antípoda de Croce se revela Brunetière en este punto, no sólo por delimitar tan netamente las artes, sino por creer en la separación de los géneros literarios y en la pureza de los mismos: «Porque cada género tiene sus leyes, las cuales están determinadas por su propia naturaleza» [36]. Se le ve dispuesto a describir estas diferencias, y aun a juzgar cualquier obra por su fidelidad a ellas. Acepta también nuestro crítico la jerarquía neoclásica de los géneros, con la tragedia en la cima y la lírica en un plano inferior [37]. Al final de su vida se mostró dudoso sobre la existencia de tal jerarquía [38]. Condenar toda confusión de arte y géneros, despreciar las formas híbridas o mixtas que es lo que hizo Brunetière, aunque de forma más clara y sistemática que los críticos de los siglos XVII y XVIII, no pasa de ser puro neoclasicismo. Lo que le da un nuevo acento es que él, a diferencia de los neoclásicos, poseía un fuerte sentido histórico, una especial sensibilidad para la historia y evolución literarias. No se le ocultaban los estrechos vínculos que unen a la crítica, la estética y la historia de la literatura [39].

El mayor logro de Brunetière es su teoría de la historia de la literatura. Lo primero que advierte es que la usual acumulación de datos sobre el pasado no define como es debido tal historia. Cede encantado las rebuscas arqueológicas a la «histoire littéraire», que opone así a la «histoire de la littérature» (distinción tomada de Nisard). La mayoría de las historias literarias no son historias, sino diccionarios donde los nombres aparecen clasificados en orden cronológico en vez del alfabético [40]. Hay otras que, bajo el pretexto de que la literatura es una expresión de la sociedad, confunden la historia de la literatura con la historia de las costumbres [41]. Es preciso afrontar con resolución el ideal de una historia interna de la literatura. «La historia de una literatura... [lleva] en sí misma y desde un comienzo el principio suficiente de su desarrollo» [42]. La gran preocupación del historiador de las letras es, pues, «una filiación de las obras; en todo tiempo, tanto en literatura como en arte, lo que pesa con más fuerza sobre el presente es el pasado» [43]. Hay que establecer primordialmente la causalidad interna. En literatura —y tras la influencia del factor individual— «la gran acción que opera es la de las obras sobre las obras» [44]. Se trata de una influencia de doble signo, positiva y negativa, que lleva a imitar o a rechazar. «La Pléyade del siglo XVI quiso hacer 'otra cosa' que la escuela de Clément Marot. Racine, en su *Andromaque,* quiso hacer 'otra cosa' que Corneille en su *Pertharite;* y Diderot, en su *Père de famille,* quiso hacer 'otra cosa' que Molière en su *Tartuffe.* Los románticos de nuestro tiempo han querido hacer 'otra cosa' que los clásicos» [45]. Es que la literatura, podríamos decir, se mueve por acción y reación, entre convencionalismo y rebeldía. Claro que no se trata de un movimiento automático, sino del resultado de fuerzas humanas: una obra original cambia el curso de la evolución; una obra convencional lo continúa o repite. Así, el individuo desempeña un importantísimo papel histórico en este esquema de neoclásica pureza, porque, «en efecto, introduce en la historia de la literatura y del arte algo que no existía antes de él, que no existiría sin él y que continuará existiendo después de él» [46]. Pero también se pro-

ducen cambios al transformarse las circunstancias sociales e históricas. ¿Y qué se entiende por evolución? «Una nueva disposición de elementos idénticos; un 'cambio de frente', si se me permite decirlo así; una modificación de las relaciones que mantenía juntas a las partes de un mismo todo: únicamente eso significa la palabra *evolución;* no quiere decir nada más» [47]. El método de la historia literaria consistirá en determinar y seleccionar los puntos de cambio, el *momento,* término tainiano que ahora, con un leve giro, adquiere prioridad sobre la raza y el *medio.* «¿Queréis saber la verdadera causa... de la tragedia de Voltaire? Buscadla primero en la individualidad de Voltaire, y sobre todo en la necesidad que sobre él pesaba de, aun siguiendo las huellas de Racine y de Quinault, hacer algo distinto que ellos» [48]. Las obras que imprimen un cambio de rumbo son las que han de atraer toda la atención. Fiel a sus convicciones, Brunetière tuvo la valentía de prescindir, en su *Manuel,* de Madame de Sévigné y del Duque de Saint-Simon, ya que, por haberse publicado las obras de estos autores en 1734 y 1824 respectivamente, mucho tiempo después de escritas, no habían podido influir en la evolución literaria subsiguiente [49]. Con ello tenemos que la periodización literaria no ha de ajustarse al hilo cronológico de siglos o reinados, sino que ha de basarse en estos giros decisivos [50]. De todo lo cual surgirá al fin un amplísimo mapa de la evolución literaria general. Es dentro de la corriente histórica donde hay que entender, colocar, mantener y, finalmente, juzgar las obras.

¿Cómo no estar de acuerdo con las intenciones y el método general ahí expuestos? Sin embargo, Brunetière vivió en la época más profundamente dominada por el darvinismo, y en vez de limitarse a tomar de él la idea de la evolución histórica, adoptó también la idea de la evolución de las especies. Ahora bien, los géneros literarios existen como existen las instituciones y es factible escribir su historia, pero no por ello son especies biológicas, ni caben tampoco sino débiles analogías entre la historia de un género y la evolución de una especie. Tenemos que distinguir dos tipos de evolución: la que hace que de un huevo llegue a desarrollarse un ave,

y la que resulta de comparar los cambios producidos desde el cerebro de un pez al de un hombre. En el primer sentido (ontogenia) hay un animal concreto que nace, crece, cambia, madura, declina y muere. En el segundo (filogenia) no existe una serie de cerebros que se desarrollen unos a partir de otros; es una abstracción conceptual, el «cerebro», definible conforme a su función, el único objeto de comparación y de cambio. Cabe ordenar los cerebros animales según una escala que culmine como ideal en el cerebro humano. Pues bien, Brunetière estima verdaderas ambas analogías. Veamos la primera: «Un género nace, crece, alcanza su perfección, declina y finalmente muere» [51]. Así, para servirnos de su propio ejemplo, la tragedia francesa se formó en tiempos de Jodelle y Garnier, llegó a su madurez con Corneille y Racine, decayó con Quinault y Voltaire, y murió con La Harpe y Lemercier. Pero ¿en qué sentido puede hablarse de la evolución de un género cuando se la entiende en tan estrecha correlación con la vida humana? Para el nacimiento de la tragedia no hay más *tertium comparationis* que el hecho de no existir ese género en Francia antes de Jodelle. Para su muerte la única razón es que, según Brunetière, ya no volvió a escribirse ninguna tragedia *importante* después de Lemercier. Por tanto, forzosamente tenía que considerar fracasado el inteto (posterior) de François Ponsard de resucitar la tragedia clásica [52]. De igual modo, tenía que definir la tragedia de tal suerte que le permitiese clasificar el teatro de Victor Hugo, por muy trágico que fuera en su actitud íntima y en su conclusión, como un género nuevo y distinto.

Pero lo cierto es que los géneros no mueren al modo de los individuos. En una crónica sobre la situación de la poesía en 1852, Sainte-Beuve hubo de reconocer que aun los más viejos géneros seguían cultivándose todavía: tragedia clásica, fábulas al estilo de La Fontaine, épica, canción, poema burlesco: «Los géneros no mueren, podrán eclipsarse, dejarse dominar por otros más en boga, pero sobreviven y se perpetúan, y están ahí en reserva para ofrecer a los nuevos talentos, cuando llegue la ocasión, marcos y puntos

de apoyo totalmente preparados» [53]. Siempre queda abierta la posibilidad de que algún día se escriba en francés una gran tragedia. Según el esquema de Brunetière, la *Phèdre* de Racine inicia el declive de la tragedia; para nosotros, en cambio, esa obra resplandece con juvenil frescura al lado de las doctas y frígidas tragedias renacentistas que, al decir del mismo crítico, representarían, sin embargo, la «mocedad» de la tragedia francesa. El paralelismo entre la evolución de un género y el ciclo vital de un individuo hace agua por todas partes. Se trata de una piña de peligrosas metáforas, porque sugieren un fatal declinar y morir, y porque fomentan la idea de que todo cambio en ese terreno, al igual que el biológico, se produce de forma gradual y continua; esto es, de que no hay saltos o rupturas, ni súbitas regresiones al pasado, sino tan sólo progresión ascendente y descendente. Lo de *Natura non facit saltum* no es un principio aplicable al arte (ni a la historia). Y, como argumento en pro de la inevitable decadencia o el inevitable progreso, sigue causando grandes daños en el pensamiento (Max, Spengler, Toynbee) y la conducta humana.

Respecto al segundo tipo de evolución, no es tan fácil de desechar. Brunetière no siempre lo distinguió claramente del primero, pero lo utilizó mucho más y de forma más coherente y feliz. Desde luego, admite que no ocurre ninguna transformación real de una entidad llamada género, pero que es posible ordenar las obras de arte (lo mismo que se hace con cerebros de animales) en una serie dirigida hacia cierta meta determinada. Postulada necesariamente esta meta como un valor o una norma, ello nos permite escindir una serie aparentemente falta de sentido en sus elementos esenciales e inesenciales, aplicándole un «concepto regulador» o patrón subyacente que es real y efectivo, puesto que verdaderamente modela la composición de las obras concretas. Desde su dogmatismo neoclásico, Brunetière se expone constantemente al peligro de postular una sola finalidad o punto culminante de la serie, rebajando así todas las obras anteriores al modelo a simples peldaños indiferenciados, y todas las posteriores a simples repeticiones del modelo,

como síntomas de decadencia y disolución. No ha salido bien librado de la dificultad de explicar el papel del individuo en un enfoque morfológico. Su concepto del valor peca de estático: lo introduce como desde fuera, sin reconocer que en el proceso histórico podrán darse alguna vez formas de valor hasta entonces desconocidas e impredecibles. Brunetière es un absolutista que no ve en el proceso histórico sino una lenta edificación de valores eternos, escalones que conducen al gran Templo. Ahora bien, la idea de evolución es inatacable en sí, aunque su aplicación suela resultar mecánica y rígida. No es cierto que nuestro crítico sólo la postulase teóricamente; la llevó a la práctica, por lo menos a grandes rasgos, respecto a los tres géneros que él aceptaba, tragedia, lírica y novela, y suministró ejemplos de la evolución individual. Así, los dos tomos de lecciones sobre Hugo, lo mismo que el primer esbozo, *L' évolution d'un poète: Victor Hugo* [54], muestran las distintas fases por que atravesó este poeta: de lo oratorio a lo lírico, a lo dramático y, finalmente, a lo épico, de una forma esquemática que se supone corresponder también a la historia general. (El poeta es algo así como una historia abreviada.) La evolución de lo subjetivo a lo objetivo, del romanticismo al «naturalismo» [55] (raro suena aquí el término), coincide también con el progreso ético del hombre.

Veamos la evolución de la novela, varias veces esbozada. Al principio Brunetière se limitó a enumerar los sucesivos tipos: *chansons de geste, roman courtois, roman épique* (nombre con que designa a los monstruos barrocos de La Calprenède, Madame de Scudéry y otros) y, en fin, novela de costumbres [56], y a apuntar que cada nueva etapa viene preparada por la anterior. Así, la novela heroica del siglo XVII se hizo poco a poco más realista al enmascararse de novela histórica o al incorporarse los escándalos contemporáneos del *roman à clef* (novela de clave). El segundo esbozo, en el mismo prólogo [57], describe el proceso de formación de la novela como una continua asimilación de la materia tomada a otros géneros: aquí habla Brunetière de una rivalidad entre los géneros, adoptando la idea darvinista de la lucha por la existencia. Poco

más que una metáfora supone ello, pero apunta a un problema tan real como desdeñado: los indudables cambios de puesto dentro de la jerarquía que sufren los géneros según las épocas, a la par que varía la intensidad y extensión de su cultivo. Lesage y Marivaux se enriquecieron con «las pérdidas sucesivas de la comedia: comedia de carácter, de costumbres, de intriga» [58]. Con Prévost y Rousseau la novela absorbe materias propias de la tragedia; con Madame de Staël y George Sand adquiere derecho a solventar cuestiones ideológicas y morales. Se trata de un esquema frágil e impreciso que el mismo Brunetière abandonaría en 1906, concretamente al describir, en su último libro (sobre Balzac) la evolución de la novela. Una serie de modalidades narrativas han contribuido, dice, a alimentar las novelas sociales balzacianas: la novela picaresca, la epistolar (ambas centradas en un narrador único), la «confesión» (que produjo la novela de análisis psicológico representada por *Adolphe),* la exótica e histórica de Chateaubriand y Scott, y, finalmente, la novela subliteraria de intriga (lo que nosotros llamamos «novela gótica»). Pero, según esta pintura, Balzac aparece como tan singular culminación de la novela que las formas precedentes no eran sino peldaños orientados hacia ella. Decir que hay «géneros o especies cuya fortuna y cuya existencia misma están ligadas a las circunstancias, a un momento preciso de su evolución, y que mueren al cantar victoria» [59] no es sino repetir la falsa analogía con la lucha de las especies. La novela histórica ha vuelto a la vida otra vez en muchos países, y no hay duda de que seguirá haciéndolo hasta la consumación de los siglos.

¿Y la lírica? Su evolución en Francia durante el siglo XIX constituye el tema de un curso profesado en la Sorbona (1893-1894, dos tomos). Con Rousseau se entroniza la sensibilidad personal y revive la elocuencia; con Bernardin de Saint-Pierre y Chateaubriand triunfan el exotismo y el colorido local, se amplía el sentimiento de la naturaleza, se reintroduce el sentir religioso: todo ello ha contribuido, con sus granitos de arena, a levantar las obras de Lamartine y del primer Hugo. Los orígenes de la lírica moderna sirven de

ejemplo a Brunetière para otra de sus analogías biológicas predilectas: la supuesta transformación de unos géneros en otros. Resulta que la oratoria sagrada del siglo XVII y principios del XVIII, en Francia, vino a transformarse en poesía lírica con el movimiento romántico. Según nuestro crítico, en dichos siglos la tragedia y la oratoria habían desalojado a la lírica por su misma abundancia; después la oratoria se fue debilitando y murió. Asegura incluso que en el medio siglo comprendido entre 1704 y 1749 sería imposible encontrar una sola página «elocuente» dentro de la prosa francesa [60]. Con Rousseau revive —pero en distinto género— la forma y materia de la elocuencia sagrada, la cual se iría luego filtrando y destilando en verso hasta penetrar la poesía de Lamartine y Hugo. Claro que esa analogía no resiste un examen serio; a lo sumo cabría decir que la oratoria sacra expresaba sentimientos análogos a los de la lírica moderna (p. ej., la fugacidad de lo humano) o que desempeñaba análogas funciones sociales (definir el sentido de lo metafísico).

En cuanto a la tragedia, por estar mucho más vinculada a las demandas del público que las formas escritas, se presta mejor a un enfoque basado en la historia del género. Brunetière delineó varias veces esta evolución, destacando las manifestaciones griegas y francesas. Al valerse para lo antiguo de limitados materiales y para lo moderno de muy seleccionadas creaciones del siglo XVII francés, le fue posible señalar cierto número de etapas. Su método está absolutamente justificado, por muchas correcciones de pormenor que merezca (la elaboración corresponde a una serie de lecciones centradas alrededor de las obras más representativas, *Les époques du théâtre français,* 1892). Podemos seguir paso a paso la evolución, como podemos encontrar otra semejante en el drama isabelino —desde los misterios e interludios, pasando por formas híbridas como el *King John* de Bale, hasta Marlowe y Shakespeare—, y aun describir así el nacimiento de la perspectiva pictórica a fines de la Edad Media. Recuérdese que estamos enfrentados con el problema de construir una historia interna del arte literario. Brunetière planteó con

claridad el problema y se lanzó valientemente a resolverlo; por desgracia, el prestigio del darvinismo le arrastró a una excesiva imitación y trasplante de conceptos biológicos. Los géneros literarios no son especies naturales, ni se transforman en otras especies superiores. Las innovaciones del genio no admiten comparación con la mecánica variación de características, ni con la «desviación» *(sport)* darviniana, ni aun con la «mutación» de De Vries. Como tampoco cabe reducir los valores literarios a mera novedad, madurez o pureza. A pesar de todo y aunque no convenzan sus paralelismos biológicos, es mérito de Brunetiére haber vislumbrado un problema que todavía anda entre nosotros y que sin duda volverá a ser preocupación central de toda futura historia literaria donde se conciba la literatura como un arte que cambia con el curso de los hechos históricos.

GUSTAVE LANSON (1857-1934)

Para el siglo XX, Lanson ha venido a simbolizar el academicismo histórico-literario en su vertiente francesa. Aun hoy se le mira como cabeza de la erudición «positivista» de su país, como padrino y mentor de toda tesis doctoral referente a «vida y obra», fuentes, influencias y fortunas de cualquier autor francés, chico o grande, y siempre con el ojo atento a los hechos sólidamente establecidos. Dan alas a esta creencia obras de Lanson como su tesis acerca de *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante* (1887), el *Manuel bibliographique de la littérature française moderne,* las cuidadas ediciones críticas de Voltaire y Lamartine [1]. En una seria declaración sobre *L'esprit scientifique et la méthode de l'histoire littéraire* (1909), él mismo recomienda, respecto a la historia literaria, «la sana disciplina de los métodos exactos», «la curiosidad desinteresada, la probidad inflexible, la paciencia laboriosa, la sumisión al hecho», y aconseja «reducir al mínimo indispensable y legítimo la participación del sentimiento personal en nuestros conocimientos» literarios [2]. Convertido en gran autoridad y en maestro de pedagogos, viajó

por los Estados Unidos en 1911 —se cuenta entre los primeros profesores franceses que lo hicieron— e informó, con simpatía y cierta condescendencia, sobre la vida universitaria americana [3].

La reputación de Lanson quedaría asentada, sobre todo, por su *Histoire de la littérature française* (1894), pronto considerada como el manual clásico de la historia literaria francesa. Tiene, en efecto, todas las virtudes de un manual: información exacta, lucidez, imparcialidad, sentido de la proporción. Pero excede también en mucho a los textos de ese tipo —se diría una réplica irónica a la convencional imagen de un Lanson propugnador de rigurosos métodos de investigación—, pues combina las más amplias generalizaciones históricas con el retrato psicológico, la caracterización y el juicio crítico. En el prólogo de esta *Historia* y en el de la colección de escritos *Hommes et livres* (1895) se proclama como objetivo de la historia literaria «la descripción de las individualidades» [4]. Lo que persiguen tales estudios no es un fin estrictamente científico, sino el deleite intelectual y el cultivo interior del hombre. Lanson estima insuficiente la tríada de Taine, rígidas las teorías de Brunetière, deplorable aquella frase de Renan: «El estudio de la Historia literaria está destinado a reemplazar, en gran parte, la lectura directa de las obras del espíritu humano» [5]: Una y otra vez insiste en separar «el monumento literario del documento histórico o filológico» [6]. Es el fenómeno literario, no la biografía del autor o el fondo social, lo que centralmente le atrae. La individualidad hay que buscarla dentro de la obra. Y así, exactamente así, es como procede Lanson en la práctica: caracteriza ideas, sentimientos, estados de ánimo, actitudes; describe, expone, interpreta, pero sin dejar de emitir juicios, en los que brilla a menudo la agudeza epigramática y el acento personal. Habla en favor de su buena fe el hecho de que añadiese, en ediciones siguientes, alguna nota o *post-scriptum,* para modificar o rechazar opiniones anteriores propias, sin salirse de sus gustos, clásicos o tibiamente románticos casi siempre. Rara vez se romperá el tono sereno y equilibrado, el juicioso sopesar del pro y el contra. De cuando en cuando, algún adjetivo nos trae

una leve sorpresa: «barrocos», para los argumentos de Chateaubriand en favor del cristianismo; «pueril», aplicado a la poesía familiar de Hugo; «mediocre», repecto a la inteligencia de Gautier [7]. Es una combinación de criterios realistas, racionales y clásicos la que, de forma muy explícita, sirve para juzgar todo producto literario. Los capítulos dedicados a la Edad Media implantan una selección rigurosa. Incluso la *Chanson de Roland* es considerada «seca y ruda» en la forma, «rígida y pobre» en su lenguaje [8], y el grueso de los cantares de gesta y libros de caballerías entregados al olvido [9]. Lanson admira a Jean de Meung como precursor de Rabelais y Voltaire, pero no vacila en reputar al *Roman de la Rose* «un fárrago, un caos» [10]. Villon le atrae por su «absoluta sinceridad», único aderezo que permite tolerar a «gentes de bien, pacíficos burgueses como nosotros» [11] tan grandes picardías.

Lo directo de esta crítica sobre textos y personas queda algo contrarrestado y diluido en sus efectos por el marco en que Lanson encuadró sus retratos: apuntes de historia social e intelectual, generalizaciones sobre el espíritu de Francia o el carácter de sus regiones. Ocurre que los franceses son intelectuales, sensuales, realistas; de líricos y metafísicos nada tienen: «Estos grandes amores [como los de Tristán e Iseo] no estaban hechos para nosotros los franceses» [12]. Los *fabliaux* —no el amor cortés de los trovadores— representan «una forma del espíritu de la raza», así como la sociedad de los salones, doscientas páginas y trescientos años después, representará «una forma necesaria del espíritu francés» [13]. En cuanto al naturalismo de Boileau, en el cual «se combina un racionalismo positivista con la búsqueda de una forma estética, y que plantea como idénticos o inseparables estos tres términos [placer, belleza, verdad]», constituye, según concluye Lanson, «la doctrina literaria más apropiada para las cualidades y necesidades permanentes de nuestro espíritu» [14]. Al mismo cuadro se incorpora hasta Racine, una vez bien encarecidos su realismo psicológico y sus cualidades burguesas y domésticas [15]. Características descubiertas también no sólo en Molière, La Fontaine y Bossuet, sino en todo el siglo XVIII,

siglo que Lanson, a diferencia de lo que hicieron Brunetière y Nisard en sus historias, nunca quiso denigrar en beneficio del XVII. Muy al contrario, fue él uno de los primeros estudiosos que defendió a los *philosophes* frente a Taine (empeñado en acusarlos de utopismo abstracto y apriorístico) y que rastreó los verdaderos orígenes de sus ideas [16]. Además, expuso con simpatía las doctrinas de Rousseau. Y fue demasiado juicioso para no ver la grandeza de Voltaire y Diderot, aunque no por eso dejara de señalar cuidadosamente sus limitaciones: la elemental fogosidad del primero, la aridez intelectiva del segundo.

Ya el siglo XIX recibe un trato más apresurado. Lanson exhibe un gusto elegíaco y pesimista o bien de mitigado realismo. Alaba, por un lado, a Lamartine y Vigny; por otro, a Flaubert. Sus héroes más admirados son Renan y Michelet. Comparte las reservas de Sainte-Beuve frente a Balzac y Stendhal; se aparta de Hugo y Zola. Con Baudelaire se muestra desabrido, por ver en él la representación del «bajo romanticismo, petulantemente brutal, macabro, inmoral, artificioso, dirigido a escandalizar al buen burgués» [17]. A Mallarmé se le despacha, de pasada, atribuyéndole «muy escaso valor» [18], y, en cuanto a Rimbaud, ni siquiera se le cita en la primera edición. Ocurría esto en 1894, cuando la trayectoria simbolista quizá no estuviera muy clara, pero en las ediciones siguientes apenas si mejora la cosa: fríamente se trata a Mallarmé, «un artista incompleto que no ha llegado a expresarse plenamente»; y a Rimbaud tan sólo se le menciona en una nota al pie [19]. Estos prejuicios antisimbolistas deben haber pesado lo suyo en el descrédito de Lanson como crítico.

A causa del grande y merecido éxito obtenido por su libro, Lanson tuvo que ponerlo al día varias veces. Lo que en la primera edición era un breve y nada comprometedor panorama de «la hora presente», pasaba a ser, en la séptima (1902), un ambicioso apartado sobre la literatura de los últimos decenios, todavía ampliado y revisado en la tardía fecha de 1922. Entre los nuevos poetas son agasajados Verlaine y Verhaeren; entre los nuevos novelistas, el que

se lleva todos los honores —para nuestro pasmo— es Paul Adam, de quien se dice que supera en fuerza creadora a Zola y a Balzac [20]. Abunda más la retahíla de nombres y títulos, espolvoreados de vacuos cumplidos de cortesía. A Pierre Louÿs, por ejemplo, se le endosa éste: «Fino artista, tan griego en su prosa tan francesa» [21]. La edición de 1922 culmina con una perorata sobre «la Francia eterna» y «la victoria del espíritu latino sobre el espíritu germánico» en 1918 [22]. Las adiciones incorporadas al cuerpo del texto muestran ahora preocupaciones de tipo populista; así, el himno dedicado al libro de Michelet *Le Peuple,* «auténtico catecismo del francés», es un fervor incongruente, por más que ya en la primera edición Michelet fuera clasificado como «uno de los dos o tres mayores escritores de nuestro siglo» [23]. A juzgar por estos panoramas de la literatura reciente, no es del todo injustificada la identificación de Lanson con el espíritu académico: tan desorientado, tan arbitrario se le nota a la hora de enfrentarse con la literatura de su momento. Ya se ve, en el caso de Lanson, lo peligroso de escribir historia literaria de los contemporáneos, aunque lo peliagudo es saber dónde empieza la frontera entre presente y pasado, y por qué el empeño era superior a sus fuerzas. De todos modos, este naufragio de las normas no debe oscurecer lo esencial: que la *Historia de la literatura francesa,* en su versión primera, representa una feliz y sabia conjunción de historia y crítica, erudición e interpretación. Quedará sin duda como la mejor historia de la literatura francesa del siglo XIX.

Hemos destacado a Lanson como exponente de la enorme expansión alcanzada por la investigación e historiografía literarias francesas en la segunda mitad del siglo. Obra ingente que no puede ser divorciada de la crítica, pese a sus muchos arrastres eruditos: estudios textuales, ediciones, bibliografías, biografías, fuentes, etc. A este paso pronto habían de cubrirse todos los períodos de la literatura francesa y casi todas las extranjeras. Los más grandes investigadores han sido aquellos que, una vez formados y fogueados

en las escaramuzas de la especialidad literaria, se abrieron a mayores horizontes, intentaron atrevidas síntesis y procuraron difundir los resultados de su tarea —toda una vida— entre un público académico que a veces se ampliaba a los no especializados. Unos cuantos nombres bastarán para nuestro intento.

Los estudios sobre el francés antiguo fueron organizados por Gaston Paris (1839-1903), quien, después de seguir dos años (1856-1858) en Bonn las enseñazas de Friedrich Diez —el fundador de la filología románica— dio cima a su fundamental *Histoire poétique de Charlemagnè* (1865), viva y erudita exposición de las singulares fortunas del Emperador como figura literaria. Fue Paris uno de los fundadores de la *Société des anciens textes français* (1875); editó incontables textos antiguos; desarrolló una infatigable labor de articulista sobre fuentes, fechas y migración de temas; revisó la tarea de otros estudiosos en infinidad de reseñas y comunicaciones, a lo largo de decenios. Entre sus libros, *La littérature française au Moyen Âge (XI^e-XV^e siècles),* (1888) y el curso sobre *La poésie du Moyen Âge* (2 vols., 1885, 1895) hicieron que su nombre transcendiera del grupo de especialistas de francés antiguo y que sus compatriotas se percataran de los tesoros que les había legado la Edad Media. Gaston Paris combina la historia literaria con la historia de las ideas. A pesar de su sobriedad descriptiva, no le faltaban arrestos para lanzarse a atrevidas teorías sobre los orígenes de la épica o de la lírica que hoy pasan por anticuadas (la epopeya germánica como fuente de las *chansons de geste,* o la canción de primavera como fuente de la lírica europea, etc.). Su única diosa es la verdad: «De la Edad Media nos importa menos apreciarla y hacerla apreciar que conocerla y comprenderla» [24]. Claro que con ello ayudó el sabio francés a esa apreciación valorativa: su amor a la verdad y su desprecio a las falsificaciones románticas eran el mejor medio de atraer interés y admiración hacia la literatura medieval [25]. Igual que todo buen historiador literario, al apartar obstáculos y mostrar las cosas como son, Paris ha sabido hacernos sentir más directamente la belleza y esplendor del pasado.

Naturalmente, lo que entonces predominaba eran los historiadores de la literatura francesa que, arrancando de la Edad Media, conjugaban historia y crítica. Brunetière y Lanson constituyen los mejores ejemplos. Su más serio contrincante en aquel tiempo fue Emile Faguet (1847-1916), aunque de fama muy maltrecha actualmente. Olvido explicable, en parte, por su cuantiosa producción (de cincuenta a sesenta libros), pero, sobre todo, por la impresión entre impersonal y didáctica que nos deja. Añádase, por si fuera poco, el irónico tonillo de dómine, lo prolijo de tanto exponer, citar, describir. Parece como si Faguet omitiera a propósito las razones de sus juicios y distingos. Recelaba muchísimo de las teorías; así lo deja ver al caracterizarse a sí mismo en tercera persona: «Lo que él rehúye, probablemente porque le falta, es el arte de combinar conjuntos, de deducir el espíritu general de un siglo, de seguir las líneas sinuosas de filiaciones e influencias; en una palabra, el arte de las ideas generales en literatura y 'el espíritu de las leyes' literarias» [26]. A lo sumo aceptaría la Ley de la acción y la reacción, según la cual cada generación apetece lo contrario que la precedente [27]. Cuanto objeta a Comte, Taine y Brunetière tiene fundamento, pero a cambio no aduce más que un interés general hacia la individualidad. Faguet es algo así como un Sainte-Beuve menor; por de pronto, comparte su teoría de que la crítica es «trabajo y arte: ciencia no es, o aún no es, y sin duda nunca lo será» [28].

Y, sin embargo, Faguet carece del arte de Sainte-Beuve, así como de buena parte de su intuición psicológica y su fuerza caracterizadora. Por ejemplo, la monografía sobre *Flaubert* (1899), toda entusiasmo, traza un elemental contraste entre libros realistas y románticos, a lo que añade un capítulo titulado «Lo que quedó de realista en el romántico y de romántico en el realista» [29]. Al caracterizar las criaturas de *Madame Bovary,* Faguet se entretiene fantaseando lo que en el futuro podrían haber dicho Rodolphe y Léon acerca de sus relaciones con Emma [30]. Un artículo contra Baudelaire, de fecha tan tardía como 1910, tuvo el mérito de provocar, con sus torpes e indignantes ataques, la briosa réplica de Gide [31].

Aun así resulta curioso que donde más brille Faguet sea al exponer y analizar ideas. La obra que ha conservado mejor sus valores es *Politiques et moralistes du XIX^e siècle,* en tres tomos (1891, 1898, 1900), particularmente el último, con estudios sobre Sainte-Beuve, Taine y Renan. Por paradoja, el lógico analista del pensamiento se revuelve con más dureza, en sus estudios literarios, contra los ideólogos del pasado. De sus cuatro colecciones de retratos, consagrada cada una a un siglo *(Dix-septième siècle,* 1887; *Dix-neuvième siècle,* 1887; *Dix-huitième siècle,* 1890; y *Seizième siècle,* 1893), es la del XVIII la que tiene más carácter. Todo el siglo sufre igual castigo: «singularmente empalidecido entre la época que le precede y la que le sigue», no es «ni cristiano ni francés», sino «todo nuevo, todo primitivo y como en bruto», en fin, falto de tradición: «un siglo infantil, o adolescente si se quiere» [32]. El capítulo de Voltaire explota sus contradicciones como pensador, su egoísmo como hombre, su «falta de profundidad, de imaginación y de sensibilidad» [33] como crítico y escritor. Diderot es «medio artista, medio pensador» [34]. Sólo se salvan Rousseau y Montesquieu, ensalzados como muy grandes escritores. El *Contrat social,* de creer la notable interpretación aquí dada, no estaría de acuerdo con las tendencias básicas del pensamiento de su autor [35]. Viene luego otro libro, *La politique comparée de Montesquieu, Rousseau et Voltaire* (1902), donde se enfrenta a los tres pensadores: Rousseau, abogado de la tiranía popular; Montesquieu, el liberal y preferido de Faguet; Voltaire, el monárquico constitucional. Cinco obras más, tardías y suavemente críticas, sobre Rousseau [36], se perdieron en el barullo de la violenta reacción antirrusoniana atizada por Lasserre, Charles Maurras y el barón de Seillière en 1912. Cabe criticar a Faguet, enemigo teórico de las generalizaciones, por centrarse tanto en las ideas y argumentos y desatender el fondo histórico de los cuadros. Las lecciones sobre la *Histoire de la poésie française* (11 vols., 1923-1936), publicadas póstumamente, muestran una absoluta falta de continuidad. Son pausados, discursivos análisis de texto; lo que tienen de valioso es que el crítico se ocupa de oscuros poetas de

los siglos XVII y XVIII, a los que cita y elogia con cierta indulgencia para el gusto de su tiempo [37].

A Faguet le absorbió por completo la literatura francesa; otras literaturas —como ocurrió también con Brunetière y hasta con Sainte-Beuve— sólo aparecen en él de modo marginal. Pero de la pluma de Taine había salido la más importante historia de la literatura inglesa (1864) que conoce el siglo XIX, y su ejemplo haría nacer en Francia la consiguiente rivalidad y oposición. Taine tenía muy poco de especialista. Treinta años después, la *Histoire littèraire du peuple anglais* (2 vols., 1894 y 1904) de Jean-Jacques Jusserand (1855-1932) deja ver la transformación ocurrida entre tanto. Jusserand traza una sólida exposición descriptiva de historia cultural, antes del estallido de la guerra civil, basándose en muchas investigaciones personales. Antes había escrito *La vie nomade et les routes d' Angleterre au XIV^e siècle* (1884) y un libro sobre Langland (1893). También había estudiado de cerca el drama medieval inglés y la novela de los tiempos shakespirianos (1887). Más tarde publicaría otro libro con aportaciones de primera mano sobre *Shakespeare en France* (1898) [38]. Lo que más le interesaba, como revela *La vida nómada* citada, es el encuadre y fondo de la literatura, la pintura de la sociedad retratada. No la explicación sociológica, ni los temas estéticos, que brillan por su ausencia.

El punto de vista estético lo reimplantaría enérgicamente Auguste Angellier (1847-1911) en la polémica introducción a su libro sobre *Robert Burns* (2 vols., 1893). Dirige sus dardos contra Taine. Nada concreto sabemos sobre la raza de Burns, viene a decir, ni sobre el marco natural o la sociedad que le rodeaba: «Pero, en realidad, ¿qué explicación, ni aun mínima, podría traer todo esto sobre su genio?». Dado que la obra de arte es algo único, «no hay ni puede haber crítica científica, cuando menos en lo que respecta a la flor del genio, al sabor propio de una obra» [39].

Émile Legouis (1861-1937), poco amigo también de brillantes teorías, puso su cuidado en el arte de la poesía y en el espíritu del autor. Su libro *La jeunesse de Wordsworth* (1896) contiene el

primer estudio atento de *The Prelude,* y los dedicados a Chaucer y Spenser explican cálidamente el arte de estos poetas al público francés. Bien avanzada su vida (1924), nos daría, en colaboración con Louis Cazamian, la primera parte de la *Histoire de la littérature anglaise* (hasta 1660), que no hace mala pareja con la historia de Lanson sobre la literatura francesa. Legouis —a diferencia de Taine y Jusserand— se centra en la literatura auténtica, sabe exponer, describir y caracterizar sobria y serenamente, pero también con ardor y entusiasmo. Le atrae el arte claro, luminoso, bien compuesto y en particular Chaucer, que le parece (como a Montégut) francés de nombre y de espíritu: «Desciende en línea recta de nuestros troveros y, salvo la lengua, todo lo tiene de ellos» [40]. Ama también a Spenser, pintor de lo espectacular, músico del verso, «fingido profesor de moral» [41]. Donde flaquean las simpatías de Legouis es ante el drama de la época jacobita, tan libre de composición, chocarrero y melodramático, con su profusión de horrores físicos y asuntos macabros. Ni el mismo Shakespeare está exento de faltas: intemperancia, exceso de lirismo [42]. En cuanto a la literatura anglosajona, no tiene nada que ver, según Legouis, con la inglesa. Un abismo la separa de la literatura en inglés medio. Ya su carácter sombrío contrasta con la nueva claridad traída por los franceses. Hay todo un capítulo —sobre los rasgos generales de la antigua literatura francesa— transplantado aquí por Legouis, no sin atrevimiento, de su *Défense de la poésie française* (1912), que es un brioso alegato contra el desdén de los ingleses hacia la poesía francesa, y contra Matthew Arnold, Landor, etc. [43]. Como profesor de la Sorbona, Legouis organizó en Francia los estudios universitarios de literatura inglesa y creó una escuela que ha dado ricos frutos en el siglo XX.

La literatura inglesa era la más próxima a la francesa. No se pararon aquí, sin embargo, los investigadores franceses, sino que internándose en el campo de estudio, crearon una nueva disciplina académica: la *littérature comparée.* Parece que este término se debe a Villemain, pero lo que designa es mucho más viejo. Podría sostenerse que ya tenía valor «comparativo» el cotejo establecido por

la Antigüedad y el Renacimiento entre Homero y Virgilio. Y es indudable que Herder y los Schlegel habían concebido la literatura como una totalidad de múltiples interrelaciones. En 1870 De Sanctis distinguió con el nombre de «letteratura comparata» su cátedra de Nápoles (destinada en principio al poeta alemán Georg Herwegh). En 1886 Hutcheson Posnett escribió un libro titulado *Comparative Literature.* En 1887 Max Koch fundó en Berlín la primera revista de literatura comparada: *Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* [44]. Pero es Joseph Texte (1865-1900) quien inaugura la primera cátedra francesa de literatura comparada (Lión, 1896). Para entonces ya era autor de *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire* (1896), completo estudio de las relaciones literarias anglo-francesas hasta Rousseau inclusive, y luego reuniría sus *Études de littérature européenne* (1898), ampliamente extendidos desde la influencia italiana sobre el Renacimiento francés hasta Sir Thomas Browne, Keats y la proyección alemana sobre el romanticismo francés. En una declaración programática, *L' Histoire comparée des littératures,* entiende Texte dicha disciplina como el estudio de todas las literaturas en sus mutuas relaciones, y la reconoce nacida en Alemania a causa «de una rebelión contra el despotismo del yugo francés» [45]. Se trata de un generoso ideal que muchos países han llevado a la práctica desde entonces. Pero la escuela francesa fundada por Texte ha ido cambiando de carácter por obra de Fernand Baldensperger, Paul Van Tieghem y Jean-Marie Carré. Abandonando su gran concepción original, se ha reducido al estudio de influencias en su faceta más fáctica: traducciones, intermediarios, revistas, ecos, etc. Concepción externa de la literatura y espíritu nacionalista que se quedan en un simple recuerdo de riquezas culturales y en un debe y haber del espíritu [46]. Pero no hay duda de que, vuelta a su concepción original, la literatura comparada será postulado capital de una nueva época. Hemos de ver la literatura como una corriente que no cesa, como un todo. El ideal goethiano de la literatura universal debe ser también el ideal de la crítica y la investigación literaria.

IV

CRÍTICOS FRANCESES MENORES

Sería exagerado pretender que lo que dominaba en esta época eran las ambiciones científicas de Taine, Brunetière y Lanson. La actividad crítica desarrollada en Francia (o, mejor, en París) ofrecía tal diversidad que muy bien podríamos ilustrar toda la gama de actitudes estéticas e ideológicas del siglo XIX estudiando a los críticos menores del tiempo que hoy están olvidados o a punto de serlo. Mucho costará volverlos a la vida, pese a las altas dotes de los más celebrados: gran talento para caracterizar, destreza y claridad expositivas, apertura de horizontes y, sobre todo, valentía en los juicios. Aquí sólo es posible atender a unas pocas figuras de fuerte individualidad y amplias miras; quedarán fuera, tal vez injustamente, muchos autores de importancia para aquel tiempo y lugar, como Paul de Saint-Victor (1827-1881), «escritor famosísimo» según Saintsbury, pero pomposo y vacuo para mi gusto; o Francisque Sarcey (1828-1899), de cuyos juicios dependió, durante decenios, la suerte de las comedias estrenadas en los escenarios parisienses.

JULES BARBEY D'AUREVILLY (1808-1889)

Podríamos situar a Barbey d'Aurevilly en un extremo de la escala espiritual. Escritor violento y aparatoso, defendió durante mu-

chos años principios conservadores procedentes, en sustancia, de la restauración católica, y particularmente de Joseph de Maistre. Su labor crítica es obra de última hora y, en parte, sólo quedó reunida después de muerto el autor, a lo largo de 17 tomos y bajo el título general de *Les œuvres et les hommes* (1860-1909). En cuanto admirado por Léon Bloy y Léon Daudet, Barbey representa un elemento canalizador entre la Francia borbónica y la tendencias del siglo xx que culminan en la *Action Française.* Polemista nato, flagelador satírico de su tiempo, se sirve de la pasión y el arrebato, de la pirotecnia verbal y las piruetas ingeniosas, a menudo envueltas en metáforas animalescas, para pulverizar a sus enemigos personales o ideológicos. Pero, junto con el teatral despliegue de prejuicios y odios, suele haber en él verdadera intuición para las flaquezas y limitaciones del pensar y sentir decimonónico. Es sobre el sólido apoyo de un gusto y un credo sentidos muy dentro como nos parece que llega a entusiasmos y percepciones que a veces sorprenden por los agudos y hasta proféticos.

Nadie más estrafalario que Barbey cuando se encara con enemigos en lo religioso o lo político, y más aún tratándose de extranjeros. Caso extremo es el librito *Goethe et Diderot* (1880). Ahí aparece Diderot no sólo como ateo, materialista, sensualista y pornógrafo infame, sino como cínico rematado y extranjerizante de espíritu «germano» que cedió sus ideas a Goethe, quien a su vez no pasa de ser un Diderot de poca monta: seco, tedioso, frío y pedantesco hasta más no poder. Si el primero es la «serpiente» del naturalismo, el segundo es su «babosa» [1]. Toda la fama de Goethe resulta un fraude a expensas de los franceses, que sufren esta «ocupación» como sufrieron la de las tropas prusianas en 1871. Imagine el lector lo que saldrá de la boca de Barbey con respecto a Hugo —objeto también de su odio político— o a Zola. Hugo es un «onagro escoltado por trompetas», un «poeta prusiano» (por haber escrito *L'année terrible).* Y Zola se da el gustazo de «esculpir... excrementos humanos» [2].

Hasta con lo que menos podía afectarle es todo uñas Barbey. A su juicio, los *Apuntes de un cazador* de Turguenev no tiene ilación; Gogol —vaya sorpresa— remeda, y nada más que remeda, a Jean Paul y a Voltaire; Leopardi es un retórico, y no el poeta de la desesperación: «La tristeza del águila en su nido no es la del pingüino, y Leopardi no es más que un pingüino» [3].

Por suerte, nuestro crítico no sólo dominaba el arte de la invectiva. En el volumen sobre *Les critiques ou les juges jugés* (1885) franceses, caracteriza, analiza y juzga a Villemain, Sainte-Beuve, Philarète Chasles, Taine y otros con acritud, pero también certeramente. Incluso el malicioso ensayo acerca de Sainte-Beuve, que destaca en éste la carencia de principios, el escurridizo escepticismo, el gusto por los chismes y el culto a los hechos menudos, no deja de tener su parte de verdad [4].

Los gustos de Barbey están anclados en su romanticismo juvenil. Poetas favoritos son Chénier y Lamartine; admirados, Musset y Vigny. De Maurice de Guérin fue amigo y descubridor [5]. Teniendo en cuenta lo que en general aborrecía Barbey el realismo, sólo cabe explicar su admiración por Balzac como tributo a un aliado político; no así las inesperadas y sorprendentes alabanzas a Stendhal, más bien justificables por el punto de contacto que suponía el amor a la fuerza y la pasión propio de este novelista [6]. Barbey había escrito una reseña sobre *Madame Bovary,* a raíz de su publicación, que no era desfavorable (menos, desde luego, que la de Sainte-Beuve), pero después vio en Flaubert, no sin consecuencia, a un autor que, habiendo perdido su talento original, ya sólo vertía en sus obras un brillo superficial, habilidad técnica, frío interior, vacío [7]. En cambio nuestro crítico admiraba a Baudelaire, «Dante ateo y moderno» [8], con quien le unía la doctrina de la caída del hombre y el desprecio por la civilización moderna. De las páginas de Barbey aflora un gusto muy particular y positivo en amores y odios, unos y otros sostenidos con fogosa independencia y sinceridad que inyectan vida a ese rígido marco ideológico de monarquía, catolicidad y tradición francesa.

EDMOND SCHERER (1815-1889)

Scherer contrasta fuertemente con Barbey. Teólogo protestante de joven, perdió luego la fe y acabó haciéndose crítico literario en 1861, cuando ya contaba 46 años. Tenemos de él una selección de los artículos publicados en *Le Temps,* esto es, los diez tomos de *Études critiques sur la littérature contemporaine* (1863-1895), y también otros volúmenes sobre temas del siglo XVIII o sobre cuestiones religiosas. Cabría describir a Scherer como calvinista de inflexible moral que nunca dejó los hábitos. Se le nota, sí, falto de ilusión, desconfiado ante la democracia popular o la fe en el progreso, y convencido —al igual que Barbey— de la decandencia francesa. Pero, a diferencia de Barbey, es en Baudelaire en quien ve la encarnación misma de esa decadencia: «Él me la ha hecho sentir, me ha revelado su naturaleza». La decadencia es como la senilidad, que afea al hombre y le vuelve chocho e impotente. Queda borrada toda distinción artística entre belleza y fealdad: «Agotado lo tremendo, se llega a lo repulsivo. A pintar cosas inmundas. A encarnizarse y cebarse en ellas. Pero esta podredumbre pudre también; esta descomposición engendra una descomposición más fétida todavía, hasta que al fin queda un no sé qué para el cual no hay nombre en ninguna lengua. Eso es Baudelaire» [1]. Considerado así, Baudelaire no es artista ni poeta. Carece de mente y de alma, de espíritu y gusto. No le llamemos genio. Ni una chispa de sinceridad, de sencillez o humanidad hay en él. En el fondo no es más que un filisteo, un pobre iluso. El mismo juicio repetirá Scherer hasta en 1882. Con Baudelaire se ha perpetuado un verdadero «timo»; lo único que este poeta ha aportado es «la estética del libertinaje, el poema del lugar de mala fama» [2]. En cuanto a Zola, ofende a Scherer no sólo como «el Balzac de la taberna» que, sin saber escribir, va pregonando una ridícula teoría de la novela experimental, sino por su «terrible seguridad» y fanático celo, cosas que para el crítico presagiaban la desaparición de la literatura, al menos tal como se la venía entendiendo a la largo de la historia [3].

Con todo, no es que a Scherer le repela exclusivamente, como caballero digno y erudito, lo nuevo, violento y tremebundo. También, cuando mira el pasado, lo encuentra plagado de ídolos huecos. Y con gran arrojo busca puntos flacos hasta en los santones nacionales. Bossuet le parece «el genio más estéril de nuestra literatura» [4]. Y Chateaubriand, aún más vacuo: «su vanidad tiene una acritud abrasadora que la hace malsana y terrible» [5]. Ahí son las ideas y carácter de un ferviente católico lo que no puede tragar Scherer. Pero éste habla igualmente de «herejía literaria» en el caso de Molière, a quien critica desaliños de versificación y gazapos estilísticos. Y no digamos las inverosimilitudes del *Misanthrope,* «maniático que está para que le encierren en una casa de salud» [6].

Ni salen mejor parados los clásicos extranjeros. El primero Goethe. Podemos comprender que la adoración en que le tenían sus paisanos colmara la paciencia de Scherer. Son justas algunas reflexiones del crítico sobre los gustos del poeta alemán, sus opiniones políticas y su sumisión al rey Luis de Baviera. Admitamos también los puntos muertos del *Wilhelm Meister* y que Scherer no pudiese compartir el culto goethiano de la experiencia, una existencia sin más finalidad que la realización personal. Y vuelven a formularse, tajantemente, las consabidas objeciones a la unidad del *Fausto* y al resultado de la segunda parte. Pero Scherer se muestra obtuso y falaz cuando del examen del teatro y poemas concluye que Goethe «no tiene ingenuidad, fuego ni invención, carece de fibra dramática y no es un creador»; ni siquiera nos ha dejado un personaje relevante [7]. Basta mirar la fecha de este ensayo (1872) para comprender la acritud de su tono.

Con respecto a los ídolos literarios de Inglaterra, no se muestra Scherer mucho más amable, y eso que eran los que él prefería, por tener una madre medio inglesa, haber pasado de muchacho un año en aquel país y conocer bien su lengua. El ensayo sobre Milton (1868), aunque admirativo para el hombre, se dedica a azotar de lo lindo el *Paredise Lost,* «poema falso, poema grotesco, poema aburrido», donde se descubre una absoluta contradicción

entre épica y teodicea, entre los elementos puritanos y los renacentistas. La explicación del problema del mal se le antoja rayana en lo grotesco, y aun sabiendo que no cabe separar forma y contenido, acaba por elogiar solamente ciertos episodios y símiles de Milton, así como la fuerza del verso [8]. De pasada, echa por tierra a Byron, «una de las supersticiones francesas» [9], y blande el látigo contra Carlyle, por su jerga de «profeta y bufón» [10], y contra Ruskin, por sus «afectaciones de profundidad» y sus «estudiadas poses de charlatán» [11]. Esto parece no dejar títere con cabeza.

Sin embargo, es mucho todavía lo que Scherer admira en la literatura inglesa: Shakespeare, a quien ampara de interpretaciones biográficas; Laurence Sterne, cuya ironía mitigada por un dejo melancólico le parece la quintaesencia misma del humor [12]; Wordsworth, George Eliot. El ensayo sobre Wordsworth (1881) —donde se rinde tributo a «la límpida claridad y buena gracia» de Arnold [13]— revela verdadera comprensión de un poeta entonces muy lejano de los gustos franceses. En él encuentra Scherer, además de un poeta didáctico y un fino paisajista, a un autor que, con su diálogo entre la mente y el espíritu de las cosas, nos ha traído no sólo salud, sino «una ciencia superior, una gnosis a la cual no puede llegar el razonamiento» [14]. Aún hechiza más al crítico la sabiduría y serenidad de George Eliot, autora de «las más perfectas novelas que se hayan visto» y dueña de «la personalidad literaria más considerable que haya aparecido desde la muerte de Goethe». Elogia muchísimo *Adam Bede* y, anticipándose a F. R. Leavis, entresaca de *Daniel Deronda* la historia de Gwendolen Harlet como la mejor obra entre las últimas de Eliot [15].

Por supuesto que donde Scherer se encontraba más a gusto era en la tradición francesa, por muy áspero que se mostrase con ella: «No tenemos», llegó a decir, «ni la fuerza poética y la originalidad de los ingleses, ni la ciencia y el poder especulativo de los alemanes» [16]. Dos tipos literarios franceses le interesan especialmente (no sin contradicción): la poesía elegíaca y la prosa dieciochesca. Sobre Racine vuelca Scherer los mayores elogios, doliéndose de que otros

no lo hagan así: «No recuerdo haberme encontrado nunca... con un inglés o un alemán que sintiesen a Racine» [17]. Una viva admiración muestra por Lamartine, más grande a su juicio que Wordsworth; Musset y Maurice de Guérin son poetas que hablan a su corazón (singular coincidencia con Barbey d'Aurevilly); en Amiel le atrae la desesperación lírica, la vivencia de la despersonalización [18]. Y todavía puede el crítico francés glorificar al siglo XVIII por sus ideales de tolerancia, igualdad y fraternidad humanas, o escribir páginas cordiales sobre Diderot [19]. Abunda la sólida documentación, lo erudito y el buen sentido crítico en los múltiples artículos dedicados a los autores de su país.

Se ve que Scherer había aprendido de Sainte-Beuve, a quien juzgaba decididamente «el primero de nuestros críticos modernos» y a quien alababa generosamente por su «equidad», «falta de rencor», «flexibilidad» y exactitud. Tenía razón al rechazar el supuesto escepticismo que se atribuía a su maestro y al hacer ver cómo éste, durante cierto tiempo, se había interesado con toda sinceridad por lo espiritual y lo piadoso [20]. Donde queda más transparente la postura de Scherer es al tratar de Taine, crítico al que echa en cara el método deductivo, el desatinado generalizar sobre los ingleses, la negra y horripilante pintura de la Revolución francesa. No andaba del todo descaminado al decir, de la *Philosophie de l'art grec* tainiana, que «no contiene ni una palabra de arte ni una palabra de filosofía» [21]. Pero no nos engañe el acercamiento a Sainte-Beuve. La verdad es que, en teoría al menos, Scherer es partidario del evolucionismo y pide al historiador literario «el sentimiento del desarrollo», por lo cual no ha de entenderse necesariamente progreso, sino transformación más bien. A Nisard le critica el estático cuadro de la literatura francesa, y a Saintsbury, autor de la *History of French Literature* (a la que sus tiros dejan como un colador), la falta de verdadero método histórico y de sentido evolutivo [22].

Scherer exige al crítico impersonalidad, porque «comprender es salir de sí para transportarse lo más posible al seno de las realidades» [23]. Dice también: «Debemos reaccionar contra estas sensacio-

nes [del gusto], tratar de dominarlas, esforzarnos por considerar las cosas en su esencia misma, es decir, en su necesidad», en sus leyes [24]. El ideal científico del tiempo coincide, pues, con el de Scherer. Y lleva a la tolerancia e incluso al relativismo: «Yo siento placer tanto con Racine como con Shakespeare, sin sentirme obligado para nada a compararlos entre sí» [25]. El universo es un eterno fluir; y el absolutismo, tan imposible en estética como en filosofía. La clasificación jerárquica de los poetas constituye un juego pueril [26]. Llegado a este punto y dándose cuenta de que todo podría parecer sujeto al capricho individual, el crítico replica que las obras maestras, admiradas por todas las generaciones, suponen la mejor refutación del escepticismo: «del análisis del carácter de un escritor y del estudio de su siglo brota espontáneamente la comprensión de su obra. En vez de una apreciación personal y arbitraria formulada por el primero que llega, vemos que es esta obra la que de algún modo se juzga a sí misma y pasa a ocupar la categoría que le corresponde entre las producciones del espíritu humano» [27]. Scherer no se percata de que ha cometido una petición de principio, pues ha pasado la prueba a la suma de los juicios ajenos que componen el consenso universal, el cual sólo es explicable a base de una común naturaleza humana que juzga por normas comunes. Hay una patente contradicción entre las teorías históricas y evolucionistas de este autor y su crítica concreta, que está determinada por gustos personales o por preocupaciones ético-sociales donde suele acusarse cierta rigidez kantiana o, simplemente, protestante.

Emile Montégut (1826-1895)

No hay rigidez alguna en Émile Montégut. Es un ensayista polifacético, abierto a todo y de grandes lecturas, que cuenta con relevantes méritos como difusor en Francia de la literatura anglo-americana. Se le ha llamado «el único gran ensayista del siglo XIX» [1]

(suponemos que en Francia), pero hoy día le amenaza el olvido, no sólo por no haberse reeditado sus libros y ser todos ellos colecciones de artículos escritos para la *Revue des Deux Mondes,* con la obligada prolijidad y pausados enfoques, sino porque carece de fuerte individualidad como teórico o como juez, única forma de pasar a la posteridad. No cabe negarle simpatía hacia sus temas, exposición hábilmente retórica, muy varia información; de lo que carece es de orientación central y de honda coherencia. A primera vista podría tomársele por hombre dado a paradojas no poco atrevidas: tanto gusta de extremar teorías y argumentos. Por ejemplo, en su larga reseña de la *Historia de la literatura inglesa* de Taine, expone alguna reserva respecto a la «dureza brillante» y el exagerado determinismo del autor, pero en seguida se deja prender por aquellas teorías raciales, tragándose juntamente el cebo y la caña, y se pone a fantasear sobre el espíritu sajón, normando, italiano y céltico de la literatura inglesa. El «taciturno y libre» anglosajón iba a ser la única estirpe de donde naciesen los grandes poetas ingleses, exceptuado Chaucer, «que no es sino un francés que se expresa en lengua inglesa». Lord Byron «entronca directamente, a través de los siglos, con los viejos poetas sajones y los primitivos escandinavos» [2]. Igualmente, Montégut sigue y extrema el argumento de Lamb sobre la no conveniencia de llevar a escena el teatro de Shakespeare, y sentencia: «el drama no era el molde necesario de su genio». Las obras dramáticas shakespirianas «no son infieles a las leyes del arte y de la poesía..., sino infieles a las leyes particulares constitutivas del teatro y del género dramático» [3]. El ensayo sobre Alexander Pope carga la mano en lo romántico, pues le pinta como «un verdadero hereje, disimulado bajo las más escrupulosas formas de la ortodoxia clásica». Encuentra admirables *The Rape of the Lock, Eloisa to Abelard* y *Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady,* pero sin interés alguno los poetas éticos y satíricos. A su entender, Pope no tuvo otra pasión que la literatura y puede leérsele sin la menor noción de la historia de su tiempo [4]. En todos estos casos las paradojas están tan retorcidas que no resisten el aná-

lisis, y nos queda la impresión de que las conclusiones ni se dicen muy en serio ni se apoyan en una concepción general.

Católico tolerante, de tendencias liberales y hasta místicas, Montégut no dejó de tener una buena opinión del protestantismo al verlo preocupado moralmente por la vida y realidad concreta. Inició su carrera con artículos laudatorios sobre Emerson y Carlyle. De Emerson subraya el platonismo e individualismo, no sin deplorar su implícita destrucción de la historia, pero desdeña o malentiende sus convicciones democráticas e igualitarias [5]. Parece, sin embargo, que Montégut se desilusionó pronto del neoidealismo anglo-americano y abrió los brazos a todo realismo que no se saliese de los límites cristianos. La pintura holandesa y la novela inglesa son sus principales ejemplos, y George Eliot su heroína, aunque también escribiera con simpatía sobre Charlotte Brontë, Trollope y hasta Charles Kingsley [6]. Claro que el realismo inglés sirve de rotundo contraste con el realismo y naturalismo franceses, representantes sintomáticos para nuestro crítico (como para Scherer y Barbey d'Aurevilly) de la decadencia de Francia, de la nueva sociedad atea precipitada hacia el abismo. En 1861 se le ocurrió escribir que Francia «no tiene ni un gran novelista, ni un gran autor dramático, ni un verdadero poeta» [7], y eso precisamente cuando Hugo, Flaubert y Baudelaire estaban en la cumbre de su poder. Por tanto, Montégut se perfila como neto hombre del pasado, del romanticismo tardío; que admira con reservas a Lamartine, Hugo, Musset, Gautier y los Guérin, y concibe el siglo XVIII como la edad antipoética y racionalista que hirió de muerte a la vieja Francia, católica y clásica. A pesar de ello, dentro de su visión religiosa del mundo, todavía conserva una firme sensibilidad estética. Podrá decir que Dios y la religión son los auténticos objetivos del arte, pero distingue claramente la crítica estética y la crítica social [8], sin que pueda tachársele de moralista mondo y lirondo. Basta ver cómo defiende, por ejemplo, en la *Mademoiselle de Maupin* de Gautier, su inocencia de animalillo adolescente [9], o las cordiales reflexiones que le inspira el cuento boccacciano de Alaciel, la prometida del rey del

Garbo [10]. Montégut puede ser ingenioso y sensato al criticar *De l'Amour,* de Michelet, por sus ingenuidades e implicaciones económicas, aunque apreciase personalmente al autor y le admirase exageradamente como «la más grande imaginación de este tiempo» [11]. Y al reseñar las *Chansons des rues et des bois* de Hugo, puede sugerir que, más que un brote de senil sensualidad, hay que ver allí un deseo de autoengrandecimiento por el que el poeta quiere llenar un hueco en los géneros de su universal obra [12]. De pasada, Montégut tiene palabras de encomio para *Madame Bovary,* que juzga como un hito de la historia social: paralelamente al *Quijote,* dicha novela ha dado la puntilla al «sentimentalismo sensual» puesto de moda en Francia por la escuela romántica [13], de igual modo que Cervantes acabó en España con las quimeras de los libros de caballerías.

Madame Bovary enlaza con la galería de criaturas literarias que toma por tema Montégut en su libro más coherente, *Types littéraires* (1882). Estudia éste a don Quijote, Hamlet, Werther y Wilhelm Meister como figuras clave de la historia de la literatura, entre las cuales le gustaría incluir a Alceste. Don Quijote aparece como la personificación de España, a la par heroica y picaresca. Más que símbolo literario es «un personaje histórico que vivió realmente» en el siglo XVII [14]. Análogamente, a Hamlet se le trata como figura del Renacimiento sobre la que se cierne la sombra de la Edad Media, y se le define igual que a un ser humano vivo, con todas sus contradicciones: «A la vez meditativo y enérgico, varonil e irresoluto, melancólico y brutal» [15]. Pero ningún tipo más atractivo para Montégut que Werther: personaje burgués que vino a acabar con la literatura caballeresca y aristocrática; hombre tan de carne y hueso como el mismo crítico y con quien éste puede identificarse mucho mejor que con Hamlet y Alceste, príncipe y noble precursores de la criatura goethiana al encarnar el moderno divorcio entre el mundo interior y el exterior. Nada tiene que ver Werther con los flamígeros héroes de Chateaubriand y Byron que se dice descienden de él, pues son tipos desesperados, muy de otra pasta que el manso

Werther, que de lo que sufre es de los pequeños achaques de la vida [16]. Porque Montégut traza una tajante raya divisoria frente al pesimismo y ateísmo injustificados. Puede admirar a Hawthorne, describir con verdadera comprensión sus novelas, y particularmente *The Blithedale Romance;* lo que no puede sufrir es su negra visión de la naturaleza humana, como no habría compartido la opinión de Henry James sobre el distanciamiento y los juegos estéticos que atribuye a Hawthorne [17]. Lo que más perplejo deja a nuestro crítico es el pesimismo universal de Vigny; para explicarlo se aferra desesperadamente a razones biográficas, sin entender ni de lejos cómo sentía este autor la soledad del hombre y la tragedia personal [18]. Meridianas aparecen así, en nuestro tiempo, las limitaciones de Montégut, con su enfoque burgués, católico y tibiamente romántico. No basta para compensarlas ni su abierta tolerancia y amplitud de horizontes, ni sus méritos históricos como agente de enlace entre las grandes literaturas de Occidente.

Paul Bourget (1852-1935)

Barbey d'Aurevilly, Scherer y Montégut pertenecían a la generación más vieja; los jóvenes llevan la huella de Taine, comparten las ambiciones científicas del tiempo y la visión clínica de los estudios literarios. Entre ellos destaca Paul Bourget con sus *Essais de psychologie contemporaine* (2 ts., 1883, 1885) tanto por la penetración como por la brillantez expositiva. Lástima que con los años se convirtiese en el novelista de moda de la alta sociedad parisina y en abogado defensor del tradicionalismo católico y monárquico. Un denso perfume erótico envuelve esas novelas, hoy justamente olvidadas. Pero los dos tomos de ensayos juveniles, si bien afectadillos y de sensibilidad preludiadora de las novelas ulteriores, arrancan de los testimonios literarios para emitir, con maestría de virtuoso, un diagnóstico sobre la cultura contemporánea. Ahí ras-

trea Bourget las fuentes del pesimismo moderno y todo el fenómeno de la «decadencia», estudiando a aquellos autores que más profundamente habían influido sobre él y sobre su generación: Baudelaire, Renan, Flaubert, Taine y Stendhal en el primer tomo; Dumas hijo, Leconte de Lisle, los hermanos Goncourt, Turguenev y Amiel en el segundo tomo, ya más pobre. Lo que preocupa al crítico es la «psicología» o, mejor dicho, la sensibilidad de tales autores, y el analizar los efectos provocados por ella en sí mismo y, explícitamente, en su propio tiempo. Aunque cada ensayo es independiente, todos ellos apuntan al tema único de la decadencia hasta reunir cuidadosamente la suma de rasgos propios de la desesperación moderna, el nuevo *mal du siècle* que, al decir de Bourget, se diferencia especialmente de su antepasado romántico por una agudizada autoconciencia. Sus principales ingredientes están vistos con gran claridad: el diletantismo, que significa relativismo e indiferencia; el cosmopolitismo, que desarraiga al hombre de sus certezas; la ciencia, mortal para la religión y la personalidad; el análisis, que paraliza la creación; y, finalmente, el pesimismo o nihilismo, que conduce al suicidio del individuo y de la civilización.

Precursor lejano de todo ello fue Stendhal, a quien se estimó poco en su época por estar dotado de un terrible poder analítico. En el héroe stendhaliano se da, por naturaleza, la facultad «de a la vez obrar y verse obrar, sentir y verse sentir» [1]. Además, Stendhal ya era un espíritu cosmopolita cuando Francia entera no tenía ojos más que para la gloria napoleónica. Con Baudelaire el análisis emponzoña el amor. Desengaños en lo sexual y lo religioso le llevaron a defender el nihilismo y la decadencia. Bourget entiende esta decadencia en su sentido literal, como ruina física. Y, al utilizar la metáfora orgánica, arrima el ascua a su sardina, pues ello le sirve para oponer la salud artístico-social y la unidad de los tiempos antiguos a la enfermedad, dispersión y fragmentación de la literatura moderna. El estilo decadente es reconocible allí donde «se rompe la unidad del libro para dejar sitio a la independencia de la página; donde se rompe la página para dejar sitio a la independencia de

la frase, y la frase para dejarlo a la palabra independiente» [2]. Flaubert todavía se aferra al romanticismo literario, pero es el suyo un romanticismo sin ilusiones, abocado al suicidio y a la desesperación. «Emma y Frédéric leyeron novelas y poetas; Salammbô está saturada de las sacras leyendas que le recitaba Schahabarim». Aqueja a todos estos seres haber conocido la imagen de la realidad antes que la realidad misma: «su gran enfermedad es el abuso del cerebro» [3]. Flaubert, al igual que sus héroes, es un hombre libresco, de voluntad paralizada por la conciencia de sí. Y estos pasivos personajes suyos son como «ambulantes asociaciones de ideas» [4]. Cada imagen se recorta aislada; cada palabra fulge sola como piedrecilla de mosaico. La *impassibilité* flaubertiana encaja bien en el determinismo de Taine y el diletantismo de Renan. Esa actitud de Renan es interpretada aquí como relativismo y escepticismo: «la extrema civilización ha abolido poco a poco la facultad de crear, sustituyéndola por la de comprender» [5]; se trata de un autor que comprende la religión, pero no cree en ella. Leconte de Lisle siente simpatía por todas las religiones y toda manifestación de vida, incluso la animal, pero ha acabado entregándose al budismo, nihilidad absoluta donde toda la historia aparece como un absurdo progreso hacia la muerte. Los hermanos Goncourt tienen la manía de coleccionar cosas —otra forma de diletantismo—, y con su poder analítico han venido a arruinar no sólo la voluntad y el sentimiento espontáneo, sino la coherencia de la composición y estilo tradicionales. En fin, Amiel es la viva imagen del abúlico hombre moderno, minado en sus creencias por un conflicto interno entre el espíritu francés y el germánico, a la vez que por el pesimismo filosófico de Schopenhauer y Hartmann: está «atiborrado de esta vida interior» [6]. Según el propio Amiel, «el análisis mata la espontaneidad. El grano molido para harina no puede ya germinar ni levantarse» [7].

En la galería bourgetiana hay dos autores que proyectan alguna luz sobre la cámara oscura de la decadencia. Primero, Turguenev: tan abatido, indeciso y desarraigado como sus amigos franceses,

difiere de ellos, sin embargo, por el sano espíritu ruso. Su cosmopolitismo nunca se aparta de Rusia, de Europa en relación con Rusia; su pesimismo tiene un toque de ternura; sus mujeres todavía conservan ese misterio de la feminidad que ha desaparecido con la moderna novela francesa. Segundo, Dumas hijo. Es el escritor que con más fuerza crítica ha pintado la nueva incapacidad de amar: «Estamos enfermos de un exceso de pensamiento crítico, enfermos de tanta literatura, enfermos de tanta ciencia» [8]. Pero Bourget atisba en él signos de esperanza: la moral rigurosa, el misticismo casi maniqueo. Aquí y allá, por estos dos tomos de ensayos, va delinéandose la caricatura del intelectual irresponsable, de Sixto, el filósofo positivista retratado por el propio Bourget en la novela *Le disciple* (1889), e incluso no faltan vislumbres de su posterior conversión.

¿Defectos del libro? Pues, sí, los tiene: lo elemental de los colores; la división de cada ensayo en tres partes, cada una con su tema, procedimiento que tira algo a mecánico; a veces, lo amañado o retorcido de las pruebas; y, desde luego, la uniforme negrura de esos nubarrones (no había en Stendhal el pesimista que se imagina nuestro crítico). Pero se trata de un libro impresionante en cuanto diagnóstico de una auténtica *enfermedad.* Nietzsche habría de citar y utilizar el concepto bourgetiano de «decadencia» [9]. De igual modo, el método crítico supone una gran innovación —al menos ejercitado con tanta pureza—: procede de Taine, que entendía la obra como signo, y puede hacérsele retroceder hasta cualquier concepción sobre el influjo moral de los libros. Bourget se centra, inequívocamente, en los autores de las generaciones precedentes (Amiel está aquí desplazado) que habían conformado el íntimo sentir de aquella juventud a la que él pertenecía: una especialísima juventud intelectual que, desde París y pese a su escaso número, dio el tono a toda la época. Si la crítica es confesión de un hombre a la vez que portavoz de una determinada época, Bourget fue sin duda un buen crítico.

Emile Hennequin (1859-1888)

Otro intento de sistematizar la crítica encontramos en el librito de Émile Hennequin *La critique scientifique* (1888). Hennequin es poco conocido actualmente. Ni siquiera se han vuelto a editar sus tres breves libros. El estilo abrupto, plagado de neologismos y arcaísmos, de términos científicos, de adjetivos traídos por los pelos, no es para seducir precisamente. Murió Hennequin a los 28 años de edad, víctima de un accidente de baño, y si no duró mucho la fuerte impresión producida por su personalidad, aseguró al menos la publicación de su citado libro teórico y de dos tomos en que se reunían sus ensayos dispersos, *Écrivains francisés* (1889) y *Quelques écrivains français* (1890). Este autor habría de encontrar un gran admirador en el eminente crítico checo F. X. Šalda (1867-1937), que no sólo lo tradujo, sino que conservaba viva su memoria allá por 1920 y tantos, cuando mis años de estudiante en la Universidad de Praga [1].

La critique scientifique se propone dar un fundamento científico a la crítica, y para ello trata la obra literaria como «signo» del espíritu de su autor, o de la sociedad a que éste pertenece, o del público al que se dirige. Con el término «esthopsicología» indica Hennequin su preocupación central por la emoción estética, que él describe, al modo kantiano, como un fin en sí, desinteresado. «El arte es la creación, en nuestros corazones, de una vida poderosa sin actos y sin dolor» [2]. Solamente más tarde, al mirar atrás, puede la emoción estética motivar en algo la conducta humana. Hennequin somete a fuerte crítica la tríada de Taine. Es un error creer en la estabilidad de la raza o del carácter nacional. La influencia del *milieu* y del *moment* —sigue diciendo— resulta cosa incierta, oscura y variable. Con el crecimiento del individualismo y de mayores conflictos entre el artista y la sociedad, poco o nada puede influir ese *milieu* o ambiente dentro de una sociedad libre y floreciente. Hennequin emplea también el argumento clásico de

que no hay ambiente capaz de explicar a genios como Rembrandt o Leonardo, ni Taine intentó jamás hacerlo. Y no le convence que Chateaubriand deba algo a Bretaña, o Flaubert a Normandía: «Entre [Flaubert] y Corneille, ¿cuál de los dos representa los caracteres físicos y pintorescos de Ruán?» [3].

Viene a continuación la más fecunda propuesta de Hennequin: estudiar no la formación del artista, sino a sus admiradores. La obra de arte es, en parte, «la expresión de las facultades, del ideal, del organismo interior de aquellos a los que mueve» [4]. Si una obra agrada al público es porque tiene alguna analogía espiritual con él. Que el público la estime verdadera y viva no significa de hecho que la obra constituya una fiel reproducción de la realidad. Por ejemplo, fueron los espectadores del teatro del tiempo los que proclamaron *La dame aux camélias* como una maravilla de realismo. Los obreros no creerán en la verdad de *L'assomoir* de Zola, pero admitirán con facilidad a los albañiles y herreros ideales del popular novelista. Por tanto, una novela gozará de aceptación cuando «realice la verdad subjetiva de aquellos cuyas ideas reproduce, sin contradecir a lo imaginado» [5]. Luego Hennequin se dedica a comentar, sin gran novedad, los distintos tipos de público o las distintas edades a las que los poetas se dirigen: Musset y Heine, a los jóvenes; Horacio, a los viejos. La historia literaria —sugiere— debería centrarse más bien en la sucesión de los tipos ficticios, ya que éstos preludian y anticipan la evolución del espíritu nacional, además de ser imagen expresiva de un pueblo a causa de la admiración que despiertan. La gloria de un artista y la victoria de un héroe nacional vienen a ser, según eso, fenómenos análogos, porque en ambos casos el individuo realiza un tipo y suscita imitaciones, aplausos y admiración. Artista y héroe son, a un tiempo, causas y tipos del movimiento provocado por ellos. Pero de ahí deduce Hennequin, con harta inconguencia, que el arte constituye un obstáculo para la perfección moral, debido a que «tiende a mantener al hombre en la práctica de esas inclinaciones atávicas». El arte afina los modales, debilita el sentido nacional y patriótico: «Los

Estados más cultos son los más fáciles de conquistar» [6]. Todavía coleaba la derrota de 1870-1871.

Sin embargo, en los dos volúmenes misceláneos, que es donde se recoge la crítica práctica de Hennequin, no se lleva a efecto la proyectada sociología de las reacciones o gustos del público. El mejor de los dos, *Écrivains francisés,* tiene un tema curioso: los escritores extranjeros últimamente traducidos, leídos y admirados en Francia. Dickens, Heine, Turguenev, Poe, Dostoievski y Tolstoi, por este mismo orden, son los elegidos. Pero exceptuadas algunas páginas, hacia el final del libro, no se intenta estudiar la proyección francesa de esos autores. Algo oímos acerca de la influencia de Heine y del *Lied* alemán sobre Catulle Mendès, François Coppée y Villiers de l'Isle-Adam; algo, también, acerca de que Dostoievski atrae a «las categorías superiores de los lectores de Dickens, dentro de la burguesía pudiente e ilustrada, y particularmente de la burguesía protestante» [7]. Eso es todo. En realidad se clasifica a los escritores extranjeros conforme a tipos psicológicos, y de modo muy esquemático. Poe es el entendimiento absoluto; Heine, el punto de equilibrio entre inteligencia y sensibilidad; Dickens, la sensibilidad agudizada, y Dostoievski, una superación de éste, hacia lo místico [8]. A mi entender, todas estas generalizaciones de la conclusión son añadidos *a posteriori.* Por ellas solas no tendríamos una imagen fiel de los ensayos, que en sus mejores momentos trazan brillantes caracterizaciones del espíritu y estilo de los autores citados, bajo la pauta de un arte que es preciso llamar tainiano. Porque, pese a las reservas sobre las teorías de Taine, Hennequin es discípulo suyo. Las fórmulas extremosas, los colorines, cierta rigidez y esquematismo: todo nos recuerda capítulos de la *Historia de la literatura inglesa,* cuando no el trabajo sobre Balzac.

El ensayo dedicado a Poe continúa esa idea fantástica sobre la inteligencia absoluta del autor americano con que tanto se han encariñado sus admiradores franceses, de Baudelaire a Valéry. Hennequin cree en las viejas leyendas; o sea, que Poe resolvió el misterio de Marie Roget, descifró todo tipo de criptogramas, llevó una

vida aventurera en Europa y murió de hambre. Salpican la caracterización términos clave como «mecanismo de acero», «metálico», «maquinal» [9], «rígido», «helado», etc. Mucho mejor es el ensayo sobre Heine, pues hace de éste algo muy francés, «uno de los nuestros», y acierta a describir su ironía, su inestabilidad emotiva y la coquetería que ni en la muerte le abandonó [10]. Hennequin concibe la poesía en sentido «simbolista», esto es, como la entendía Verlaine, por ejemplo: hecha de vaguedad, sugestión, música. Por eso tanto heine como Baudelaire (el último, preferido al primero) plantean un problema a nuestro crítico. A su juicio, estos autores dejaron el verso al convertirse en analistas psicólogos. En lo poético —si bien no literalmente— están por debajo de la poesía idealista e impersonal de un Shelley o un Hugo [11].

Pero el mejor Hennequin vamos a encontrarlo en los ensayos referentes a Dickens y a los tres novelistas rusos. Dickens es caracterizado, en gran medida y de acuerdo con las descripciones de Taine o de George Henry Lewes, como caricaturista y visionario. Quedan muy subrayadas sus limitaciones: haber barrido del mundo lo sensual y lo intelectual. Se señalan también sus afinidades con el vodevil y el melodrama, y se clasifica a los tipos salidos de su pluma. Hennequin prefiere al Dickens último, el de *Great Expectations* y *Our Mutual Friend* [12]. En cuanto a Turguenev, es calificado como «el elegíaco del realismo». Se nos da una idea bastante precisa sobre su técnica fragmentaria y reticente, con ese andar pausado a que obliga la acumulación de menudos rasgos, y sobre la enfermedad moral que aqueja a sus héroes [13], aunque nos quede la impresión —como en los otros ensayos, superiores, acerca de Dostoievski y Tolstoi— de que el crítico no entiende del todo, o no le cae muy bien, la especial situación rusa. Dichos ensayos son los que mejor revelan la reacción de los primeros lectores occidentales ante la novela rusa; y es porque Hennequin, sincero y crítico, acierta a transmitir esa impresión de un mundo nuevo y sorprendente que los muchos años de familiaridad han ido borrando en nosotros. Por lo demás, Hennequin no conocía *Los endemoniados* ni *Los*

hermanos Karamazov, y apenas si entendía las complejas doctrinas de Dostoievski. Pero sabe presentar con intensidad lo que de pesadilla y fantasmagoría tiene el orbe dostoievskiano, «donde las calles, las casas y los seres, primero firmes o caminantes, tiemblan de pronto y flotan, sombras o negros perfiles de sueños. Y jamás ocurre este milagro sin que un soplo de otro mundo volatilice toda esta materia en indeciso espejismo» [14]. Otras características (la mezcla de lo real y lo fantástico, o la monotonía de situaciones y estados de ánimo en los distintos libros) no pasan sin un reproche implícito, como el de «la falta de proporción... entre la sensibilidad y el razonamiento» [15]. Con su típico racionalismo francés, Hennequin estima absurdo el misticismo, esa exaltación de «la locura, la idiotez, la imbecilidad, el candor de los idiotas y la bondad de los criminales» [16].

De la misma cerrazón racionalista se resiente el precioso ensayo sobre Tolstoi, uno de los primeros en que se trata con justeza a *Guerra y paz.* Clave de esta caracterización es la «vida»: una vida en transición, en flujo, en lento desarrollo. Hasta los principales personajes son fluidos y se ajustan a las variaciones de su entorno. Hennequin muestra cómo sentía Tolstoi la persona física, qué bien pintaba la pérdida de la individualidad en hospitales, frentes de combate y cárceles [17]. Merezhkovski reelaboraría después muchas de las observaciones de Hennequin. Pero nuestro crítico formula una curiosa reserva final:

> En el curso de la obra, el lector de Tolstoi se siente rechazado, de forma vaga pero segura, por el espectáculo mismo que presencia. Diríase que una y otra vez se aferra el escritor al gran esfuerzo de abarcar su inmenso tema, y que una y otra vez desfallece, ceja y se desvía de ello, como despreocupado de la obra emprendida; las escenas se apuntan sin acabar, marcadas por unos cuantos rasgos; las grandes crisis de los personajes se indican en palabras confusas y vagas; las descripciones de los actos principales, atacadas con febril ardor, languidecen en embrolladas frases; un inmenso cansancio se delata en la exposición de ideas, empalidece las psicologías, embota los diálogos, difumina las fisonomías [18].

Hennequin siente vivamente «la vaga y amenazadora presencia de un nihilismo trascendente». Le desconcierta, en Tolstoi, su «absurda» filosofía de la historia, y no digamos su conversión religiosa, reciente por entonces, que se le figura «a punto de tocar con la irracionalidad aguda de los peores locos» [19]. Si la simpatía del crítico naufraga de mala manera ante el fenómeno religioso, su instinto le permite poner el dedo en la llaga respecto a las limitaciones del arte tolstoiano.

Que se llegase a publicar la otra colección de ensayos, *Quelques écrivains français* (1890), no fue sino un acto de piedad por parte de sus amigos. Porque los tres ensayos principales, sobre Flaubert, Zola y Hugo, se cuentan entre lo más esquemático y formulario que escribió Hennequin. A cada autor se le define por una serie de características centrales. Flaubert es un escritor enamorado de las palabras, que en él siempre van por delante de las ideas. Sus libros están construidos a modo de mosaicos y semejan «enormes cubos de un granito espejeante» [20]. En cuanto a Zola, trabaja acumulando detalles, intoxicado por un amor a la fuerza y a la vida que, de tan excesivo, lleva a la desilusión y al pesimismo. Hennequin desprecia las teorías artísticas de Zola, expuestas en *L'oeuvre,* y condena el naturalismo, pero admira las «gigantescas abstracciones» del novelista y su «don supremo de la vida» [21]. Análogamente, Hugo aparece caracterizado —aunque con actitud mucho más hostil— por una técnica de incesantes repeticiones, antítesis y divisiones dentro de sus personajes. El crítico le ridiculiza por explotar los más manidos tópicos, y disfruta recitando las grotescas teorías huguianas: «explica el rictus de los cadáveres por la alegría de los muertos al volver al gran todo, y la posición de los ojos de los sapos, por su deseo de ver el cielo azul» [22].

Se cuenta Hennequin entre los muchos críticos que, en el siglo pasado o en el nuestro, han querido construir una crítica científica, impersonal, exenta de juicios de valor. Pero las páginas citadas y otras muchas demuestran que le asistía un considerable poder analítico, destreza de caracterización, gustos y juicios claramente defini-

dos. Recomendó estudiar al público literario, así como las analogías espirituales entre éste y el héroe de ficción, aunque no pasara de tan sugestiva propuesta. No obstante, su cuadro de la crítica ofrece una salida del puro causalismo en que se debatía la mayoría de sus contemporáneos, pues a él opone un saber literario «sintético» donde se integrasen estética, psicología y sociología para constituir una disciplina que él llamaba «antropología» [23]. Desde nuestro punto de vista, tal disciplina está concebida demasiado estrechamente, como ciencia descriptiva que olvida lo que más importa: significado, valor y belleza, cosas que es preciso discernir y aquilatar críticamente. Es una pena que Hennequin no viviese lo bastante para desarrollar sus ideas.

V

FRANCESCO DE SANCTIS

En Italia, Francesco de Sanctis (1817-1883) está considerado como el crítico por excelencia, como un clásico nacional, y en reimprimir su voluminosa producción se afanan tres ediciones rivales, sin que falte una, barata y de mal papel, destinada al «pueblo» [1]. Nadie ha hecho tanto por la fama de este autor como Benedetto Croce —el crítico italiano más influyente (y con mucho) del siglo XX—, pues lo ha editado, explicado y defendido fervorosamente a través de una larga vida. Según él, «como crítico e historiador de la literatura, De Sanctis no tiene par», ni pueden comparársele Lessing, Macaulay, Sainte-Beuve o Taine [2]. Es un verdadero culto el que se viene profesando a tan gran figura. Giuseppe Borgese proclamó a la *Historia de la literatura italiana* «la obra maestra de nuestra cultura en el siglo XIX» [3]. Giovanni Gentile abogó por la vuelta a De Sanctis como arma polémica contra Croce. Hoy día marxistas y estudiosos de la estilística tratan de reinterpretar las enseñanzas del maestro para acomodarlas a sus propósitos [4].

Fuera de Italia, en cambio, De Sanctis es prácticamente desconocido. Ni siquiera le mencionan las recientes historias de la estética, y Saintsbury, en su *History of Criticism,* cometió el error de considerarle un simple seguidor de Sainte-Beuve [5]. Hubo un italianista alemán, Adolf Gaspary (1849-1892), que estudió en Nápoles

con De Sanctis y le admiraba mucho, pero en su libro sobre la literatura italiana primitiva *(Geschichte der italienischen Literatur,* 1882-1888), de corte decididamente filológico e histórico, no podía mostrarse muy influido por él. Al contrario, el crítico inglés John Addington Symonds, en las partes literarias de su *Renaissance in Italy* (1875-1883), no sólo toma de De Sanctis datos y visiones generales, sino que dedica párrafos enteros, y con frecuencia, a parafrasearle [6].

Brunetière se refirió a la *Historia* de De Sanctis con grandes elogios [7]. Pero la traducción norteamericana de la misma (1931) pasó sin pena ni gloria, si exceptuamos a F. O. Matthiessen, que reconoció haberla leído y deberle la distinción entre símbolo y alegoría de que está penetrado su hermoso libro *American Renaissance* (1941). Sobre De Sanctis existe una tesis doctoral —de tipo descriptivo— por la Universidad de Columbia, y recientemente ha aparecido una traducción de sus ensayos sobre Dante [8]. De todas formas, poca cosa para que podamos hablar de un vivo interés fuera de Italia.

No es difícil dar con las razones de tal indiferencia. En primer lugar, De Sanctis escribió casi exclusivamente sobre literatura italiana, y la verdad es que ésta —salvando a Dante— puede decirse que, por raro azar, apenas si suscita ya atención crítica en el resto del mundo. Además, predomina tanto en De Sanctis el patriota del *risorgimento,* todo pasión y preocupación por el renacimiento político, intelectual y moral de Italia, todo identificación con Nápoles y el Sur, que a los ojos de un extraño podría parecer provinciano, escolar y didáctico. Hasta su estilo, que suele ser no poco enrevesado y reiterativo, tiene a veces un tonillo retórico que molesta a los oídos anglosajones [9]. Pero, mirando al fondo de la cuestión, lo que más ha debido pesar en el olvido de este autor es la auténtica dificultad de su postura, lo ambiguo de la terminología, la misma complejidad del pensamiento. Con todo, su síntesis de crítica e historia literaria supone empresa tan grande y única que vale la pena un esfuerzo para desenredar la maraña.

Croce y sus seguidores dan mucha importancia a las doctrinas estéticas de De Sanctis, precursoras de las croceanas en varios puntos, como son la autonomía del arte y el concepto de la forma. Cierto que el propio De Sanctis rechazó la ambiciosa tarea de formular una estética, orgulloso como estaba de su inclinación a lo concreto y desconfiando de todo sistema [10]. Pero, aunque sólo sea de pasada, se pronuncia sobre la naturaleza del arte literario. Dice así que «la literatura... tiene en sí misma su fin y su valor, y pide ser juzgada según criterios propios, deducidos de su naturaleza» [11]. La expresión «autonomía del arte» le sirve para distinguir entre arte, por un lado, y emoción, moralidad, ciencia, conocimiento conceptual, filosofía y verdad fáctica, por otro. No hay que entender el arte como expresión directa del sentimiento: «El sentimiento no es estético en sí... El dolor, el amor, etc., cuando le falte fuerza para transformarse e idealizarse, puede ser elocuente en su expresión, pero no artístico. No sólo no es el sentimiento lo sustancial del arte, sino que, para que sea capaz de suscitar la facultad estética, debe mantenerse en su medida justa. El sentimiento no debe enturbiar el alma, robarle todo el dominio de sí, toda su serenidad, turbar la armonía interior» [12]. El arte no está subordinado a la moral, pues «la moralidad no es consecuencia del arte, sino presupuesto, antecedente suyo» [13]. Ni es tampoco el arte una idea o concepto, ni ciencia o filosofía disfrazadas: «el razonamiento, la forma doctrinal..., es la negación del arte» [14]; «El pensamiento, en cuanto pensamiento, está fuera del arte» [15]. Ni puede ser imitación o reflejo pasivo de la realidad, porque entonces no tendría función propia y sería forzosamente inferior a la realidad [16]. El arte aspira a la verdad, pero a la verdad artística, no a la real; y si podemos hablar de realidad a propósito de él es sólo «a condición de que sea lo real artístico, y no lo natural o histórico» [17]. La verdad histórica es cosa extrínseca a la creación artística, de ahí que importen poco los anacronismos: «Nada tiene que ver el interés histórico con la poesía, la cual puede representar también cosas extraordinarias y fuera de lo natural, siempre que las represente con tal colorido que

no nos dé tiempo a defendernos del entusiasmo y preguntar: —¿Es verdad?» [18]. Dígase mejor que el arte es «una sombra, una imagen, una apariencia de lo real», una «realidad elevada a ilusión» [19].

Arte es Forma (con mayúscula), cosa que no debe confundirse con las «formas» (lenguaje, dicción, tropos y figuras) o con el estilo [20]. ¿Qué se entiende por Forma? Sencillamente, la obra de arte misma, una sustancia concreta e individual, una viva unidad orgánica. A base de variaciones sobre el mismo tema, De Sanctis afirma la unidad y totalidad de la obra, bien declarando que el todo se constituye sobre la interpenetración y fusión de sus partes, o simplemente proclamando que es algo vivo, que es la propia vida [21]. Alguna vez nuestro crítico dibujará una analogía entre obras de arte y obras de la naturaleza [22]. En otros contextos se preguntará por la completa identidad de forma y contenido en una obra perfecta [23]. Y a veces cargará el acento sobre el origen de la Forma en la mente del artista: «Este proceso interior constituye lo que en lenguaje científico se llama 'forma', que no ha de confundirse con una palabra similar empleada por los retóricos para significar sus apariencias más groseras» [24].

Lo que hace grande al artista o poeta es, principalmente, su «inconsciencia y espontaneidad» [25]. Con su imaginación crea él un «mundo» poético. Mundo que es eminentemente individual, concreto, ya que el arte «individualiza» [26] y la «poesía... debe bajar a la tierra y tomar cuerpo» [27]. Incluso Dante tuvo que «paganizar» sus versos [28]. Lo concreto y lo individual son, en De Sanctis, no meras cualidades de la obra en conjunto, sino válidas también, por ejemplo, para la criatura de ficción. Un personaje poético «tiene que ser tal magistrado, tal sacerdote, tal soldado: en este 'tal' reside todo el secreto de la creación artística» [29]. De ahí que De Sanctis combata la idea de que el «tipo» es la suprema creación del arte. En poesía no hay tipos, sino individuos solamente: «Decir que Aquiles es el tipo de la fuerza y del valor, y que Tersites es el tipo de la debilidad y de la cobardía, es del todo inexacto, ya que estas cualidades pueden tener infinitas expresiones en los individuos.

Aquiles es Aquiles, y Tersites es Tersites» [30]. A lo sumo podría admitirse, dice, que el tipo sea una forma primitiva del arte, su «cuna» [31], o quizá el resultado de un proceso de disolución operado por el tiempo y en virtud del cual individuos como don Quijote, Sancho Panza, Tartufo, Hamlet, han quedado reducidos a meros tipos en la imaginación popular [32]. Pero el arte auténtico es siempre individual y creador de individuos. Consecuencia: ni alegorías, ni símbolos, ni personificaciones, tiene que ver con lo artístico. La alegoría merece condena porque en ella «no hay compenetración de los dos términos. El pensamiento no ha penetrado en la imagen; lo figurado no ha penetrado en la figura» [33]. «La alegoría muere y nace la poesía» [34], reza una temprana fórmula sobre la que el crítico insiste a lo largo de toda su *Historia.*

Como el arte es creación espontánea, De Sanctis tiene que rechazar cualquier juicio basado en los planes, teorías o intenciones del autor: «Una cosa es decir y otra hacer» [35], aclara. Debemos «distinguir entre el mundo intencional y el mundo efectivo, entre lo que ha querido hacer el poeta y lo que ha hecho» [36]. Por tanto, «el método más seguro y concluyente es mirar el libro en sí y no las intenciones del autor» [37].

Esta estética que mira la obra de arte como individual, concreta, orgánica, de forma y contenido idealmente indiferenciable y creada por el genio en un acto imaginativo, encuentra su complemento en una paralela teoría de la crítica. De Sanctis distingue tres etapas en el acto crítico: en primer lugar, entrega absoluta, abandono a las primeras impresiones; después, recreación; por último, juicio valorativo. Es preciso que la crítica, dice, «no falsee o destruya la ingenuidad de los sentimientos». En el teatro debemos olvidarnos de Aristóteles y de Hegel, llorar y reír, ser hombres tan sólo. «Así como la poética no puede ocupar el lugar del genio, así la crítica no puede ocupar el lugar del gusto, y el gusto es el genio del crítico. Se dice que el poeta nace; también el crítico nace, también en el crítico hay una parte genial que debe darle la naturaleza» [38]. A continuación el crítico tiene que identificarse con el artista y con

su obra: «Puede recrearla, darle una segunda vida; puede decir, con el orgullo de Fichte: —¡Yo creo a Dios!» [39]. Ya no tan exaltado, De Sanctis quiere que el crítico «rehaga lo que ha hecho el poeta; que lo rehaga a su modo y con otros medios» [40]. Por lo general, concibe esta recreación como un tornar consciente lo inconsciente: «La crítica es la conciencia o el ojo de la poesía, la misma obra espontánea del genio reproducida como obra refleja del gusto. No debe disolver el universo poético; debe mostrarse la misma unidad hecha razón, conciencia de sí... La crítica... es la misma concepción poética vista desde otro punto..., la creación repensada o refleja» [41]. Pero que el recrear no sea arbitrario: «Porque la crítica no crea: recrea; debe reproducir». Debe convertirse en una «ciencia», y aun en una «ciencia superior», aunque De Sanctis habla también de ella como de una forma de arte: «Una forma que se aproxima mucho al arte: la ciencia está allí como sobreentendida» [42]. Y alguna vez hasta ve en el crítico un intérprete, una especie de actor: «El crítico recoge aquellas pocas sílabas y adivina la palabra entera...; [crítico y actor] no reproducen simplemente el mundo poético, sino que lo completan, rellenan las lagunas» [43].

Pasada esta recreación, sea traducir a lo consciente o protagonizar las palabras del poeta, viene el juicio crítico final: «Después de que el crítico ha adquirido una clara conciencia del mundo poético, puede determinarlo, asignándole un puesto y atribuyéndole su valor. Es lo que se llama propiamente *juzgar* o *criticar* [44]. Toca al crítico aquilatar el «valor intrínseco» de la obra de arte, mas «no en lo que ésta tiene de común con la época, con la escuela, con los predecesores, sino en lo que tiene de propio e incomunicable» [45]. En arte no admite De Sanctis términos medios. «Porque no hay lo más o menos vivo; hay lo vivo y lo muerto; hay el poeta y el no poeta, el cerebro eunuco» [46].

Ya se ve por qué Croce reclama a De Sanctis como su precursor. Porque Croce acentúa también la autonomía del arte, la unicidad, individualidad y concreción de la obra artística (ya no concepto, idea o copia de la realidad); e, igualmente, entiende la crítica

como identificación con la obra, como discernimiento de lo vivo y lo muerto, de lo que es poesía y de lo que no es poesía. Estas doctrinas imperan de tal modo en De Sanctis que su sola presencia bastaría para pulverizar cualquier intento de hacer de él un «materialista» o un precursor de la estética marxista. Pero no por eso forma parte de un sistema como el croceano: no se oye en ellas defender la continuidad entre arte e intuición corriente, ni distinguir netamente literatuta y poesía, ni identificar intuición con expresión, y poesía con lírica; ni reducir la crítica a deslindar sentimientos, ni rechazar aun la misma posibilidad de la historia literaria. Por el contrario, De Sanctis, el defensor de la autonomía del arte, más merecería ser considerado un moralista que carga a la literatura con una alta tensión social y la hace simbolizar un gran proceso histórico. El crítico que iba a repartir sentencias de vida o muerte no es, en realidad, sino un historiador que, mire la obra que mire, la encuentra justificada dentro de su lugar, fatalmente necesaria, inevitablemente chica o grande. Y el representante del «formalismo» se limita a forjar todo un cuadro de conflictos entre contenido y forma, y toda una terminología que describe las varias fases y aspectos de la obra de arte.

No, De Sanctis nada tiene de monista o idealista en sentido croceano. Su espistemología es claramente dual y kantiana en líneas generales: un sujeto que pone orden en un mundo objetivo [47]. El artista no crea *ex nihilo*. Pese a ciertas frases ocasionales sobre el genio creador, el poeta de De Sanctis no se parece al Dios cristiano, sino al demiurgo platónico que impone orden sobre el caos. Según nuestro crítico, con anterioridad al arte existen unos materiales, los cuales —insiste— es preciso transformar para que sean arte. Cualquier material puede recibir ese tratamiento: «Todo es materia de arte» [48]; «Nada hay en la naturaleza que no pueda darse en el arte» [49]. Incluso un contenido inmoral, absurdo, frívolo, puede hacerse forma, y así llegar a inmortal [50]. Lo feo no es sólo un tema posible en arte, sino preferible en realidad a lo bello, porque «lo bello no es más que eso mismo; lo feo es eso mismo y su contra-

rio» [51]. Al resolverse así contra el neoclasicismo abstracto y su vacuo ideal, De Sanctis llega a decir que Tais (la cortesana fugazmente presentada en el *Inferno,* XVIII) resulta figura «más viva y más poética que Beatriz, en cuanto pura alegoría», o que Yago es «una de las más bellas criaturas del mundo poético» [52]. Igualmente, Mefistófeles es superior a Fausto, y el infierno al paraíso. La mujer virtuosa no constituye un tema aconsejable en poesía [53], ya que, según De Sanctis, lo perfecto o ideal es una abstracción y, por tanto, carece de toda poesía.

El poeta impone forma a la materia; pero a menudo se presenta un conflicto entre materia (o contenido) y forma. Si De Sanctis postula una perfecta identidad de forma y contenido es sólo como una especie de concepto límite, de ideal. La identificación tiene por consecuencia igualar los dos elementos y hacerlos intercambiables: «A tal contenido, tal forma» [54]. «En poesía no hay propiamente ni contenido ni forma, sino que, como en la naturaleza, lo uno es lo otro». De donde deduce paradójicamente De Sanctis: «El gran poeta es el que mata la forma, de modo que ésta sea el contenido mismo» [55]. «Así, pues, no queda olvidado el contenido. Dos veces aparece en la nueva crítica [= De Sanctis]: la primera, como natural o abstracto, cual era; la segunda, como forma, cual ha llegado a ser» [56]. Pero lo más corriente es que De Sanctis no atienda a la identificación entre los dos términos, sino a su relación conflictiva. A veces la materia es tan resistente que el poeta no consigue dominarla. En la *Divina Comedia* de Dante subyace «un fondo abstracto y pedantesco que resiste todos los esfuerzos de la fantasía» [57]. En Alfieri ocurre que «el contenido político y moral no es ya simple estímulo y ocasión para la formación artística, sino su propia sustancia que invade y echa a perder el trabajo del arte» [58]. En el siglo XVIII el contenido aparece «no como arte, ya formado y transfigurado, sino como desligado del arte, anterior y superior al arte» [59]. A veces se concibe un contenido que tiene existencia independiente y reclama su forma: «Mas cuando el contenido existe, aporrea y aporrea la puerta hasta que a la larga se abre paso y

se crea su forma propia» [60]. Pero no menos frecuente es que la forma logre cierta independencia, sin importarle uno u otro contenido, como «un puro juego de formas» [61]. Otras veces lo que se nos ofrece es la lucha de los dos elementos dentro de la misma obra. En Leopardi se hace visible una «desarmonía entre el contenido y la forma» [62], de «donde nace la interna escisión de su forma poética, el carácter dramático de su lírica: risas y lágrimas, vida y muerte» [63].

De Sanctis reconoce que la obra de arte tiene un «argumento», el cual no es de ningún modo «una *tabula rasa* donde pueda escribir el genio, sino que es mármol ya esculpido y delineado que tiene en sí su concepto y las leyes de su desarrollo. La más grande cualidad del genio es entender su argumento» [64]. El argumento «es una materia condicionada y determinada que contiene ya en sí virtualmente su poética, esto es, sus leyes orgánicas, su concepto, sus partes, su forma, su estilo» [65]. Respecto a cierto poema, llega De Sanctis a objetar que el autor «no ha considerado seriamente su argumento» [66].

El contenido o argumento —tema lo llamaríamos nosotros— engendra la «situación»: «La materia..., en una posición concreta y determinada, adquiere un carácter, se convierte en una 'situación'» [67]. La situación lleva, en la obra de arte, «a la unidad de designio, a la trabazón y encaje de las partes» y «determina su apariencia, esto es, su estilo» [68]. A veces, «situación» remite a la personalidad, al alma del poeta [69]. En otros contextos se diría un mero sinónimo de la genuina «forma» orgánica: «Las poesías que no vienen del ánimo, de dentro, sino que son un producto mecánico más alto de esta palabra» [70]. Y es muy raro que signifique algo más específico. Incluso se nos dice que una determinada situación es «inestética o incapaz de representación» [71]. Los *Sepolcri* de Foscolo ofrecen «una verdadera situación lírica, es decir, el alma en una determinada condición, que pone en movimiento su mundo interior»; en cambio, las *Grazie* del mismo poeta exponen la historia y metafísica de su mundo interno, con lo cual pierden «situación»,

concreción, y dejan de ser poesía [72]. Como se ve, dicho término no es sino una variante de forma, unidad, individualidad o concreción. Procede de la *Estética* de Hegel, donde se le analiza en la parte dedicada a lo Ideal, como una de las cualidades de la acción [73]. Por lo que entraña de fijo y estático, es concepto prácticamente inútil para más complejas obras de arte, y el mismo De Sanctis sólo lo prodigó en su *Ensayo crítico sobre Petrarca,* al pasar revista a las diversas «situaciones» de algunos sonetos y canciones; o sea, dicho más claramente, al clasificar temáticamente esos poemas. Cuesta entender por qué, recientemente, se ha querido exaltar este término como gran descubrimiento, capital en la crítica de De Sanctis y aptísimo para nuevas aplicaciones [74].

Es más corriente que nuestro autor conciba la obra de arte como un «mundo» *sui generis* y que trate a las criaturas de ficción como oposición entre lo ideal y lo real, lo característico y lo genérico, la imagen y el fantasma. Condena siempre, desde luego, el ideal puro y perfecto, «es decir, el abstracto..., el muerto», pero defiende todo ideal que, penetrando en lo real, llegue a fundirse y confundirse con él [75]. Esa fusión es lo que parece admirable en Manzoni, y hasta le lleva a encontrar en Zola «el vivo sentimiento del ideal humano y la potente imaginación constructiva y representativa» que hacen de él un artista [76]. El personaje de ficción debe ser «característico», destacar por su individualidad, pero, cabalmente, cuanto más individual sea, tanto más de lleno llevará incorporado el elemento ideal. Porque no hay individuo —ni aun los bandidos de *I promessi sposi*— que no tenga su ideal propio [77]. Contra su usual insistir en las particularidades individuales y únicas, De Sanctis reconocerá no pocas veces que los grandes poetas como Dante y Leopardi, «al elevar a significación general sus efectos, podrán fundir en una sola personalidad lo que su alma tenía de más propio e íntimo y lo que el concepto tiene de más extrínseco y abstracto» [78].

Abunda aún más la creencia de que «el campo propio del poeta es la imagen» [79]. Y todavía supera a la imagen el llamado «fantas-

ma», que De Sanctis distingue a veces de la imagen, basándose en que hay dos tipos de imaginación: la inferior o *immaginazione* propiamente dicha, que es mecánica y analítica, y la superior o *fantasia,* que es orgánica y sintética [80]. Una vez define el fantasma como «esta imagen espiritualizada..., aquella media realidad» [81]. Sobre el *Filocolo* de Boccaccio recae el reproche de que en él «hay imagen, pero falta el fantasma, aquellos sobreentendidos y claroscuros que te dan el sentimiento y la música de las cosas» [82]. A Guerrazzi se le echa en cara que «no tiene la intuición inmediata y directa del fantasma» [83]. Poeta auténtico es el que, dominado por su fantasma, vive en este mundo de *fantasia* y se olvida por completo de sí. «En lugar de decir a su criatura: 'Levántate y anda', dejándole toda su libertad de persona», el tal Guerrazzi, autor de una endeble novela histórica sobre Beatrice Cenci, le dice: «Tu eres hechura mía, tú me perteneces» [84]. Parece, pues que «fantasma» se identifica con el personaje de ficción bien construido, que necesita vivir su vida y ser visto objetivamente.

De Sanctis prefiere el arte objetivo al subjetivo, la imaginación impersonal de Homero o Ariosto a la «manera» particular de poetas subjetivos como Petrarca o Tasso. Coincidiendo con Hegel, reniega de la ironía, matadora de ilusión: «En esta sonrisa, en esta presencia y conciencia de lo real entre las más geniales creaciones, está el lado negativo del arte, el germen de la disolución y de la muerte» [85]. El humor también le parece una forma negativa del arte: «es una forma artística que tiene por significado *la destrucción del límite, junto con la conciencia de esa destrucción...,* el sentimiento de que nada hay serio y verdadero, de que tanto vale una opinión como otra» [86]. Ni aun lo cómico es integrable dentro del arte supremo. En una cuidada clasificación de las formas cómicas que se dan en el *Inferno* dantesco, De Sanctis trata de establecer cierta escala en ellas, con la caricatura en lo más alto y la bufonada en lo más bajo. Pero por encima de cualquier forma cómica está todavía el «sarcasmo», término aplicado por Vischer a la «burla aniquiladora» y aquí definido como «la puerta por la cual, dan-

do la espalda a lo cómico, reingresamos en la gran poesía» [87]. El sarcasmo tiene que consumirse y purificarse a sí mismo, convertirse en ira impersonal. Para De Sanctis, las formas supremas del arte son lo serio, lo apasionado, lo trágico.

Poco le importaban las tradicionales distinciones de géneros, dada su absorbente preocupación por lo individual y particular frente a lo genérico y universal. Pero no renuncia por eso a las tres categorías principales —lírica, épica dramática—, ni a los clásicos tipos de idilio, elegía y sátira, y constantemente opera con estos términos en cuanto actitudes psicológicas fundamentales o en cuanto formas históricas. La épica es, a su entender, la forma artística más primitiva: «su vida la extrae de lo íntimo de la nación» [88]. Y supone una tradición histórica, una atmósfera social en la que vive el poeta. El Ugolino dantesco es considerado personaje de epopeya, «épica primitiva e íntegra donde no han penetrado aún la lírica y el drama» [89]. Épico también es el Napoleón de *Il Cinque Maggio,* la oda que Manzoni dedicó a su muerte [90]. De Farinata se dice: «allí dentro [bulle] aún la materia épica del hombre, no todavía la dramática. Falta la elocuencia, falta la vida interna del alma» [91]. Para De Sanctis, pues, la suprema forma artística es la dramática, hecha de acción, de libertad, de personalidad total: «Sin libertad humana, no ya el drama, la poesía queda destruida» [92]. Y Cuanto suponga cadena forzosa, necesidad, sólo puede ser «prosa». Así, ese Satanás congelado en el mar glacial, allá al fondo de Infierno, es «un personaje absolutamente prosaico» [93]. En cuanto a la lírica, representa la última etapa artística: «El arte muere con un acento lírico, con su suspiro musical. Lírica, música, son las últimas formas del arte» [94]. Toda la historia literaria es vista conforme a las grandes categorías de lo épico, lo dramático y lo lírico, pero según otro orden que en Hegel, donde el drama venía al final. Son las formas de los géneros menores las que rara vez discute el crítico. Sólo se detiene en el soneto, «el poema de cuarto de hora», comparable a un arte espacial que «puede representar mejor lo simultáneo que lo sucesivo» [95].

Pero es rarísima una reflexión así sobre la forma externa. Alguna vez encontraremos observaciones pasajeras sobre efectos sonoros, o sobre la función del acento de 6.ª y 7.ª sílabas en su soneto de Petrarca, o sobre el decasílabo italiano en Berchet, o la desaparición de estrofa y rima en los *Sepolcri* de Foscolo [96]. El célebre pasaje acerca del período clásico usado por Boccaccio presupone una contradicción entre forma y contenido: el mundo boccacciano «sería insoportable y profundamente repulsivo si el arte no le hubiera prodigado toda clase de galas, envolviendo su desnudez en aquellas amplias formas latinas, como en un velo agitado por vientos lascivos» [97]. Mucho más frecuente es que De Sanctis reconozca la unidad de contenido y forma, de tema y estilo, con objeto de ignorar el segundo término de la dicotomía. El estilo «no está construido *a priori...;* es consecuencia de un determinado modo de concebir, de sentir e imaginar» [98]; no constituye «un fenómeno arbitrario y aislado», sino que está en «íntima conexión» con «todo el trazado de la composición» [99] literaria. Pero De Sanctis ataca con todas sus fuerzas el dicho de que «el estilo es el hombre». No: el estilo es el «argumento», el tema, la cosa o asunto tratado: «la expresión... toma su sustancia y su carácter de aquello que se quiere expresar» [100]. Según afirma, forma exterior y estilo son indiferenciables idealmente: «La forma es un espejo que te hace pasar inmediatamente a la imagen, sin que te des cuenta de que hay un cristal por medio [101]. «Esta transparencia de la forma consiste en anularse cuando se convierte en simple transmisora, y no atraer sobre sí los ojos. Como un espejo en cuyo cristal no reparáis... Es la limpidez. Agua límpida es aquella que deja ver el fondo como si ella no existiese. La forma límpida deja salir fuera de sí el objeto sin atraer la atención del lector» [102]. De modo que objetividad es imperceptibilidad de la forma, «imitación» no deformadora. «El lema de un arte serio sería éste: Hablar poco nosotros, y hacer hablar mucho a las cosas: *sunt lacrimae rerum!*» [103]. Supone un gran elogio para Leopardi que se diga de él: «Olvida la palabra...; la palabra no es para él más que un instrumento..., medio diáfano en el que se

refleja el pensamiento con toda su limpidez y evidencia» [104]. Y De Sanctis ve a través del cristal. Quien se llamaba «formalista», estudia en realidad sentimientos y personajes, argumentos y situaciones. La forma, para él, es propiamente forma interior o *eidos,* término que, dentro de la tradición neoplatónica, oscila entre la «idea» platónica y el principio formativo aristotélico.

Análogamente, el estético defensor de la autonomía del arte rechaza el arte por el arte como «fórmula excesiva» [105], cuya única verdad consiste en decir que el arte no tiene más finalidad que el arte mismo: «El pájaro canta por cantar, y de modo óptimo. Pero cantando se expresa todo él, sus instintos, sus necesidades, su naturaleza. También el hombre, al cantar, se expresa por entero. No le basta ser artista; tiene que ser hombre» [106]. A través de las obras de De Sanctis se opone este hombre entero al hombre parcial, el «poeta» al «artista». Su ideal es una especie de humanismo donde el arte desempeña una función meramente subordinada a las aspiraciones totales del hombre, a sus ideales racionales, éticos, religiosos, filosóficos. El libro capital de De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* (2 ts., 1870-1871), es la historia de la conciencia italiana, entendiendo «conciencia» en su doble sentido intelectual y moral, pues «conciencia» y «sentido moral» son el centro del hombre pleno, lo mismo que la «imaginación» es la facultad central del artista. El esquema histórico en que se basa este libro aparece también implícita y pródigamente en los *Saggi critici* (1874), algunos de los cuales hay que considerar como elaboración de puntos tratados por la *Historia,* aun cuando acaso se publicaran antes de llevarse a cabo la redacción efectiva de la gran síntesis. Igualmente, los cursos profesados en Nápoles por De Sanctis (1871-1876), desde su cátedra de literatura comparada, acerca de la literatura italiana de principios del siglo XIX, hay que entenderlos como continuación de su libro mayor y de su esquema. Este esquema había cristalizado pronto en la mente del autor. Excluyamos tan sólo las lecciones que impartió en su escuela particular de Nápoles (1839-1848), antes de su largo encarcelamiento y exilio, por lo faltas de madurez y

originalidad. Pero desde la época de destierro en Turín y Zurich (1854-1860), toda su obra está dominada por el mismo esquema general, que no cabe interpretar como concesión al tiempo o como simple recurso pedagógico para enlazar los distintos capítulos de la *Historia* dedicados a los grandes escritores italianos. Por otra parte, tampoco podemos llamar «sociológico» a tal esquema, pues allí se atiende muy poco a una relación causal entre literatura y cambios sociales. Cierto que alguna observación apunta de pasada a una literatura entendida como documento social: por ejemplo, cuando De Sanctis recomienda el estudio de las comedias del Renacimiento «a quien quiera penetrar bien a fondo en los misterios de aquella corrupción italiana» [107]; o cuando dice, hablando de Boccaccio: «Tal como fue, calentita todavía y sorprendida en el acto de su vivir, esta sociedad es trasplantada al *Decamerone*» [108]. Cierto, asimismo, que el propio crítico puede declarar su adhesión general a la fórmula de que «la literatura es expresión de una sociedad»; oigámosle: «El arte no es un capricho individual... El arte, como la religión y la filosofía, como las instituciones políticas y administrativas, es un hecho social, un resultado de la cultura y de la vida nacionales» [109]. Sin embargo, ni aquí ni en ninguna otra parte del libro se postula un determinismo naturalista. El héroe de esas páginas es el espíritu (o conciencia) nacional unitario, cuyo portador e ideal es el hombre íntegro, religioso y moral, que, dado el caso de que sea artista, puede expresar con su gran imaginación esta conciencia o consciencia. Ni se utiliza la literatura italiana como documento en que estudiar los cambios de la sociedad, ni se estudian los cambios sociales para dar nueva luz a la literatura. El verdadero supuesto es que la literatura italiana representa la misma esencia o síntesis de la historia nacional. De Sanctis no escribe *Kulturgeschichte:* alude, y nada más que alude, a hechos o situaciones político-sociales; ignora prácticamente las demás artes y se niega de modo expreso a escribir una historia de la filosofía italiana [110]. En su *Historia* es la propia literatura —sin necesidad de más comparaciones con los sucesos políticos, sociales o artísticos—

la que representa el gran drama espiritual de la caída y redención de Italia.

La línea evolutiva no se reduce a un simple progresar o decaer. Ni la apura del todo De Sanctis cuando define «el principio directivo» de su *Historia* como «la sucesiva rehabilitación de la materia, un gradual aproximarse a la naturaleza y a lo real» [111]. Desde luego, el cambio de lo ideal a lo real, de lo trascendente a lo inmanente, es uno de los temas del libro, pero no el único ni el dominante. Se trata de algo mucho más complejo y que se comprenderá mejor si pasamos rápida revista a las fases del esquema.

Empieza De Sanctis describiendo —en flojos capítulos preliminares que se resienten de lagunas e incomprensiones— los principales temas y géneros que distinguen en sus albores a la literatura italiana medieval: espíritu caballeresco, lírica amorosa, saber escolástico, visiones, misterios, crónicas políticas; todo ello —se nos dice— habría de sintetizarlo y magnificarlo Dante en la *Divina Comedia*. Dante es el primer gran poeta italiano, un ser humano cabal, un hombre, una imaginación: «la bella unidad de Dante, que veía la vida como una armonización del intelecto y del acto mediante el amor» [112]. Concentra en sí este autor todas las virtudes humanas y poéticas: fe («condición preliminar y necesaria de la poesía» [113]), sinceridad, verdad, vivo sentido de la realidad, ardiente pasión patriótica, altísima imaginación. Pero, para De Sanctis, Dante está demasiado metido en su tiempo, es demasiado medieval. Su visión trascendental del mundo, que implanta como fin de la vida el más allá, resulta anticuada; falso, el intelectualismo poético que le lleva a forjar un universo alegórico-simbólico; y harto estática su idea de la personalidad y del saber humano, rémora que le impidió crear seres verdaderamente libres o pensar con independencia de sus autoridades.

Según se entiende aquí, la *Comedia* es el resultado del conflicto que se daba en Dante entre el poeta, creador de seres humanos tales como Francesca da Rimini, Farinata y Ugolino, y el filósofo, o mejor el erudito, que expuso en opacas e inertes alegorías unas

doctrinas pasivamente heredadas. Sin embargo, Dante «era poeta y se rebeló contra la alegoría» [114]. «Este mundo artístico, surgido de una contradicción entre la intención del poeta y su obra, no es enteramente armónico, no es pura poesía» [115]. Bien sabía De Sanctis que, en la creación dantesca, el mundo terrenal y el mundo ultraterreno son piezas indivisibles y correlativas, así como que los humanos siguen siendo humanos en el más allá, con sus pasiones, vicios y virtudes, por más eternizados que estén. Pero esta eternización, esta rigidez estatuaria, se le figura otra de las limitaciones del poeta: «Estas grandes figuras, rígidas y épicas sobre su pedestal como estatuas, esperan al artista que las tome de la mano y las arroje en el tumulto de la vida, y les dé entidad dramática. Y el artista no fue un italiano: fue Shakespeare» [116]. Desde la imaginaria proyección shakespiriana, atraerá mucho más el *Inferno* que el *Purgatorio* y el *Paradiso,* y aun dentro del mismo *Inferno* se hace evidente un continuo descenso de vida, y de poesía por tanto, desde las grandes individualidades del Infierno superior a los grupos de pecadores de Malebolge, y a su extinción final en el hielo de los círculos inferiores. «Ante la puerta del Purgatorio desaparece el diablo y muere la carne, y con la carne se esfuma gran parte de la poesía» [117]. El *Purgatorio* lo describe De Sanctis, casi siempre a base de imágenes, pinturas y esculturas, sueños y visiones, como un mundo de sereno sentir, melancólico y resignado; como efusión lírica de tristeza, esperanza y amor. Con el Paraíso llegamos «a la última disolución de la forma. Corpórea y material en el *Inferno,* pictórica y fantástica en el *Purgatorio,* es aquí lírica y musical: apariencia inmediata del espíritu, absoluta luz sin contenido, envoltura y círculo del espíritu, no espíritu en sí» [118]. Ante la visión final de Dios, Dante tiene palabras, ya no forma. Su entendimiento sigue vivo, pero su imaginación, que le había iluminado como una antorcha, se ha desvanecido: «A la 'alta fantasía' le falta fuerza; y junto con la fantasía muere la poesía» [119]. Dante es el gran antepasado, el manantial perenne de la poesía italiana; pero es también el representante de una época, de esa Edad Media en la cual veía De Sanc-

tis un modo de vivir y de pensar del que el hombre había logrado por fin liberarse para su propio bien.

Después de Dante vendrá el ocaso y la caída, la fragmentación del ser humano, el declinar de la alta fantasía, el contraerse de la gran sustancia ética, no obstante lo cual, vendrá asimismo un renacer, una liberación de las cadenas medievales, una humanidad nueva y un arte original y más humano. Aquí reina Petrarca. Lo mismo en un breve capítulo de la *Historia* a él dedicado que en un libro anterior, *Saggio critico sul Petrarca* (1869), basado en las lecciones de Zurich (1858-1859), De Sanctis ve en Petrarca al artista (en contraste con el poeta Dante) que ha perdido la plenitud del hombre excelso y, a falta de contenido, tributa culto a la forma por la forma. El mundo petrarquista, mucho más estrecho que el dantesco, es un mundo interior de índole solitaria y contemplativa. Pero a pesar de todo y según la teoría del crítico, este mundo interior es —de alguna manera— más real y humano que el otro. En clara oposición con lo dicho antes sobre Dante, De Sanctis declara ahora que, gracias a Petrarca, «es encontrado el hombre» [120], «aparece lo real por primera vez en el arte» [121] y «el alba de la realidad» se nos descubre aun en las mismas contradicciones del alma del poeta [122]. La pena es que Petrarca no se sacudiese del todo el peso de la Edad Media. Da la impresión de un hombre zarandeado entre corrientes contrarias. Su entendimiento lleva todavía el lastre medieval, y sus sentimientos, tan originales y nuevos, se quedan en una resignada y débil melancolía. De Sanctis ignora o desdeña al humanista y al político, y se concentra exclusivamente en el *Canzoniere* (para los *Trionfi* bastan unas pocas y despreciativas palabras). Trata estos poemas italianos a la luz del conflicto psicológico entre carne y espíritu, donde el espíritu «no es una aspiración, sino un obstáculo que el poeta no puede vencer» [123]. El espiritualismo medieval sobrevive en forma de personificaciones, meditaciones y alegorías; o sea, en los tramos poéticos ayunos de realidad y concreción, que para De Sanctis constituyen la parte muerta de Petrarca, mientras que lo vivo y nuevo es la tierna y sensual proyección del

poeta sobre Laura muerta. Por mucho que recurra el crítico al criterio de «sinceridad», no lo hace pensando en la biografía real del autor. Le tienen sin cuidado las cuestiones relativas a la historicidad e identidad de Laura: «Confieso que no podría responder a estas o parecidas preguntas, por la sencilla razón de que no lo sé, ni Petrarca me ha hecho confidencias sobre ello» [124]. El sentimiento personal y la preocupación por la forma son las mayores contribuciones históricas de Petrarca, pero tuvo que pagarlas a su precio: «Dante, que debía ser el principio de toda una literatura, fue fin y remate de ella. Su mundo [el petrarquista], tan perfecto por fuera, está cascado y hendido por dentro: es contemplación de artista, no ya fe o sentimiento» [125].

Petrarca era una figura de transición. Con Boccaccio entramos en otro ámbito. Ha habido una revolución. La Edad Media no sólo es rechazada, sino que provoca risa y burla [126]. Desapareció el mundo de lo trascendental y en su lugar encontramos un mundo secularizado, realista, natural, una parodia de la *Comedia:* «la anti-Comedia», la Comedia humana [127]. Se trata del mundo de la carne, cínico y malicioso, grosero de sentimientos, pero pulido y hermoseado por la fantasía [128]. Barrida de él la Providencia divina, quien reina es el azar, y también sus consecuencias: las «aventuras», los «casos extraordinarios», que alguna vez hasta podrán resultar trágicos, pero en un sentido muy distinto, externo y superficial. Inútil será buscar ideales por aquí, si exceptuamos cierta liberalidad y gentileza del alma, así como ese acatamiento a las normas sociales que llaman «honor» [129]. Del tremendo naufragio de la conciencia no queda sino el sentido artístico, de plenitud formal, y la actitud irónica, con su implícito ideal cómico. «El motivo cómico no brota del mundo moral, sino del mundo intelectual... En aquel su primer florecimiento se ve cómo la cultura toma conciencia de sí, volviendo en juego la ignorancia y malicia de las clases inferiores» [130]. Lo único que toma en serio Boccaccio es el arte; no en vano era «escritor» más que «hombre» [131]. De Boccaccio arranca la decadencia, la debilitación de la conciencia

italiana. Y el Renacimiento, en conjunto, hay que verlo como una derivación de su arte.

Efectivamente, para De Sanctis, Renacimiento significa formalismo, maestría técnica, divorcio entre forma y contenido. El contenido es lo de menos: «Lo que importa no es qué se ha de decir, sino cómo decirlo» [132]. Todo el movimiento del humanismo se queda en la superficie: «No viene del pueblo ni llega al pueblo» [133]. En el mayor poeta del siglo xv, Poliziano, no existe sino sentido de la forma y un voluptuoso soñar con la Edad de Oro. Ariosto se refugia en un mundo de pura fantasía, donde privaría el vacío absoluto si no fuera porque «el espíritu [del poeta] ya es adulto, materialista y realista, incrédulo, irónico, y se divierte a cuenta de su imaginación» [134]. Este arte, sin embargo, despertará inmensa admiración —no muy acorde con su esquema— en De Sanctis, que lo defiende con ardor contra las objeciones de Cesare Cantù en punto a verosimilitud, rigor histórico y moralidad [135]. Alaba, pues, nuestro crítico la luminosa objetividad con que Ariosto pintaba sus sueños de oro y sus castillos encantados; lo que echa de menos en él es que «no tiene el sentimiento de la patria, de la familia, de la humanidad, ni aun del amor o del honor» [136]. De Sanctis puede incluso simpatizar con la cínica *Maccaronea* de Folengo y subrayar la aguda sensibilidad moderna de autor tan metalizado y prostituido como el Aretino, aunque ambos tenían que simbolizar un retroceso más de la conciencia italiana. Y con ello se llegaría lógicamente a perder la independencia y a un largo estancamiento, durante la Contrarreforma, en las dormidas aguas de Europa. El único gran poeta de la época, Torquato Tasso, sufre la misma dolorosa enfermedad que Petrarca: estar cogido entre dos mundos que no puede armonizar: «Su seriedad es como su religión: superficial y literaria...; busca lo épico y encuentra lo lírico; busca lo verdadero o lo real y engendra lo fantástico; busca la historia y se topa con su alma» [137]. Después de Tasso sólo viene Marino o el marinismo, «el cadáver» de Tasso y Petrarca [138].

Pero en la oscuridad del Renacimiento brilla un rayo de luz, un gran hombre que, solo y a pulso, fue capaz de rechazar tanto la Edad Media como el Renacimiento mismo: Maquiavelo. Él sabía que la misión del hombre está aquí abajo, y que su primer deber es el patriotismo, la gloria, libertad y grandeza de su patria. Y Maquiavelo no sólo se emancipó por completo del orbe sobrenatural, sino que, a diferencia de los artistas que le rodeaban, encontró un nuevo contenido. Lo descubierto es todo el programa del mundo moderno: razón, ciencia del hombre, nación, estado, progreso, futuro [139]. Con este autor comienza la redención de Italia. Por desgracia, estaba solo. Porque Guicciardini no es sino un intelectual, un inútil ególatra que cifraba su ideal humano —tema también de un ensayo especial [140]— en el hombre sin ideales, en el individualista moderno, indiferente a todo lo que no sea su provecho.

Mientras la literatura italiana se hundía en las simas del marinismo y de su continuación, la pastoral «Arcadia», no menos vacía, varios filósofos y científicos —Bruno, Campanella, Galileo y luego Vico— empezaban a preparar el fondo de lo que iba a ser la literatura del futuro, la «nueva ciencia». Giordano Bruno descubre el «método orgánico», esencia misma de la ciencia [141]. Vico descubre la historia como ciencia, y una crítica ni dogmática ni escéptica [142]. Pero estos italianos fueron objeto de persecución, o, como Vico, profesores metidos entre libros y bibliotecas. El movimiento intelectual se desplazaría a Francia y a Inglaterra, donde iba a convertirse en una gran fuerza histórica. Así, el panorama literario italiano del siglo XVII aparece «vacío de pasión y de acción, y vacío de conciencia» [143], pues ni siquiera se da cuenta de su decadencia. Último poeta de la vieja literatura es Metastasio, cuya claridad y armonía estima muchísimo De Sanctis —como solía ocurrirle con los puros artistas—, pero a quien considera remate de una línea, precisamente antes de disolverse la poesía en música [144]. Porque, para nuestro crítico, la música es mera forma, sin ideas ni imágenes, y última fase de la decadencia italiana: «En la música había encontrado su tumba la vieja literatura» [145]. La música es la única contribución

de la Italia meridional en fecha tan tardía como los albores del siglo XIX. «¡He ahí dónde estaba nuestra genialidad!», exclama De Sanctis aludiendo a Bellini y Donizetti [146]. Bien se advierte el tono de amargura y desprecio.

Con todo, a mediados del siglo XVIII, y por lo menos en el Norte, ya estaba en camino la regeneración. La rebelión contra el vacuo formalismo empieza con Goldoni, el Galileo de la nueva literatura [147]. A él se debe la restauración de la realidad y de la palabra (que ya no es música celestial ni la hueca bambolla de la «Arcadia»). Lo malo es que le faltaba el «mundo interior de la conciencia..., la sinceridad y la fuerza de las convicciones» [148]. Sólo al llegar Parini «renace el hombre» (frente al simple artista). Ahora, «la sustancia del arte es el contenido, y el artista es, para él, el hombre pleno y cabal que se expresa por entero: el patriota, el creyente, el filósofo, el amante, el amigo. La poesía recobra su antiguo significado y es voz del mundo interior». Y la forma «se hace ella misma idea, armonía entre la idea y la expresión» [149]. Hay un ensayo particularmente dedicado a elaborar esta concepción, donde, no sin algunas reservas sobre las formas neoclásicas de Parini, imitativas, librescas, irónicas, se acaba diciendo que «en él valía más el hombre que el artista» [150]. Algo parecido le ocurriría a Alfieri. Compartía éste el nuevo contenido político-moral, la vehemencia y fuego del alma; sin embargo, al no lograr una forma propia, se quedó en un mundo de abstracciones. Su odio a la tiranía resulta demasiado individualista; su patriotismo, demasiado inconcreto. En suma, «le falta la ciencia de la vida» [151]. Y eso que De Sanctis, en sus primeros escritos, había defendido a Alfieri contra el desdén de los críticos extranjeros (Veuillot, Janin, Gervinus) [152], haciendo ver que los ideales de este poeta coincidían con los de la época, que su clasicismo no era mera retórica, sino el clasicismo que inspiró también la Revolución francesa, y que sus tragedias no sólo no se parecían a las de Racine, sino que tenían muy otra intención y forma. A pesar de todo, en Alfieri el nuevo contenido no ha encontrado todavía su forma orgánica. Incluso el mismo Fos-

colo sólo conseguiría esta adecuación una vez, en los *Sepolcri,* donde se anuncia «la resurrección del mundo interior», la vuelta a la religión de «un pueblo que oscila entre la hipocresía y la negación» [153]. Pero las demás obras foscolianas —tratadas extensamente en un ensayo especial— quedan lejos de esa integración total. *Jacopo Ortis* carece de análisis, de la variedad y plenitud de la vida: «Oyes una sola cuerda: falta la orquesta; falta, sobre todo, la gracia, la delicadeza, la suavidad, aquella interior medida y serenidad donde está el secreto de la vida». En cuanto a las *Grazie,* más que poesía, son «una lección con accesorios poéticos» [154].

Sólo con Manzoni entrará en posesión de sus propias riquezas la nueva literatura italiana. Ahora sí que está restaurado plenamente el contenido, y armonizado lo real y lo ideal. Porque, para De Sanctis, como bien muestra su serie de ensayos y lecciones, Manzoni constituye la figura capital de la nueva Italia. Su religión es un cristianismo más democrático y humanizado, una «libertad, igualdad, fraternidad, evangelizada» [155]. En *I promessi sposi* (Los novios), «aquel mundo ideal suyo, envuelto en un mundo histórico que le da toda la ilusión de una existencia plena y concreta, llega a ser el verdadero centro vital, la unidad de toda la obra» [156]. No obstante, De Sanctis se apresura a condenar la poética de este autor y su abjuración final de la novela histórica. Manzoni es artista a pesar de su sistema. Es en su obra literaria donde está realizado el ideal, «el más puro y, juntamente, el más moderno de todos los ideales, no diré de la reacción, sino de la restauración europea» [157]. En *Los novios* hemos de ver una de esas obras maestras que inauguran una nueva era en la historia del arte, la era de lo real; un monumento que puede codearse con la *Divina Comedia* y el Orlando furioso [158].

Junto a Manzoni destaca únicamente Leopardi, el gran solitario. De Sanctis lo tuvo como poeta predilecto en su juventud, lo comentó a lo largo de su vida y le consagró un último e inacabado libro, atento estudio genético y hasta biográfico. Según cree, Leopardi es el heraldo de una nueva edad que viene a poner fin a

la teología y la metafísica: lo áridamente verdadero, lo realmente real. Pero su escepticismo no llega a contaminar el mundo moral. Esa vida tenaz del mundo interior, frente al morir de todo el mundo filosófico y metafísico, representa la mayor originalidad del poeta e imprime un sello religioso a su escepticismo [159]. Ya De Sanctis había apuntado este lado positivo de Leopardi en un elocuente pasaje final de su juvenil, severa y hasta satírica exposición de la filosofía de Schopenhauer [160]: «No cree en el progreso, y te lo hace desear, sin embargo; no cree en la libertad, y te la hace amar. Llama ilusiones al amor, la gloria, la virtud, y te enciende en el pecho un insaciable deseo de ellas... Es escéptico, y te hace creyente...; y mientras llama quimera y engaño a la vida toda, te sientes, no sé cómo, ligado más sólidamente a todo lo que en la vida es noble y grande» [161]. El libro último tendrá como tema central el contraste entre el intelecto, frío y negativo, y el cálido corazón que ansía el ideal: «Este dualismo es la fuerza dinámica de la poesía leopardiana, la palanca que la pone en movimiento y hace de ella un organismo original» [162]. De Sanctis, pues, desdeña los poemas filosóficos y la prosa y encarece el valor de los idilios, que incluso le parecen «de un candor casi infantil en su profundidad» [163].

Con el resto de la literatura italiana decimonónica forma el crítico dos escuelas: la católico-liberal de los seguidores de Manzoni y la democrática, acaudillada por Mazzini. La división es caprichosilla, pero tiene la ventaja de subrayar la alineación política de los autores, sobre todo porque De Sanctis, en estas lecciones tardías, incluye a muchos publicistas, historiadores y filósofos (Rosmini, Gioberti) en largos análisis ideológicos. Tanto aquí como en varios ensayos muy anteriores pasa revista a la literatura contemporánea y blande el látigo contra los imitadores de los maestros, entre ellos F. D. Guerrazzi por una novela tremendista sobre Beatrice Cenci; el Padre Bresciani, por un engendro histórico-jesuítico, *L'ebreo di Verona,* y Giovanni Prati, por una pretenciosa epopeya seudofáustica [164]. Viendo agotada la tradición romántica, De Sanctis, ya avanzada su vida, quiso buscarle remedio en el naciente naturalismo.

Entonces se mostró bien dispuesto hacia Zola, elogiando su objetividad y preocupación social, defendiendo su moral y aplaudiendo su pintura de la corrupción dominante en la Francia del Segundo Imperio [165]. Pero en los últimos años, inquieto por la rápida difusión del naturalismo y de la ciencia positivista, trató de restablecer el equilibrio. Ahora le tocaría disertar sobre la necesidad de ideales e impugnar aquel nuevo «animalismo», el culto a la fuerza bruta, las usurpaciones de la ciencia [166]. A lo largo de su obra madura, y con toda coherencia, De Sanctis defenderá un humanismo de carácter ético y realista, en cuanto contrario a las abstracciones neoclásicas y a las brumas del romanticismo fantástico. Veía en ese «realismo» —nutrido de un patetismo moral salvado del naufragio cristiano— el mejor antídoto «para una raza fantasiosa, amiga de las frases y de la pompa, educada en la Arcadia y la retórica» [167].

Así, pues, toda la obra de nuestro autor está inspirada en una visión histórica dirigida a fines prácticos. La gran *Historia* concluye exhortando a los italianos: «Ya vemos en este siglo dibujarse el siglo nuevo. Y esta vez no debe encontrarnos en la cola, ni en segunda fila» [168]. Con ello se apunta al futuro, como antes, a lo largo del libro, se había narrado la historia de una caída y una lenta reconstrucción. Para De Sanctis, no existe el progreso rectilíneo, por lo menos en literatura. De su libro resulta que hubo una totalidad originaria, rota más tarde y luego recompuesta. Lo que en el mejor Dante era fusión de contenido y forma se disgregaría con el tiempo, y con el tiempo volvería a ser fusión, ahora por obra de Manzoni y de Leopardi. La falsa trascendencia de la Edad Media acabó dejando paso a la realidad. Aquella literatura del arte por el arte, formalista y vacua —de Boccaccio a Metastasio—, fue reemplazada al fin por otra inspirada en la vida y la nación; y lo que era literatura de las clases ilustradas o superiores se ha hecho creación comprensible para el pueblo, a quien habla con su misma voz. Se observa en el esquema de De Sanctis un fuerte inmanentismo secular, una confianza en el progreso, en la evolución, en los avances del espíritu, casi tan inexorable como la acción de la Provi-

dencia. No hay posibilidad de rebelarse contra el *Zeitgeist*. En el siglo XV era imposible que floreciera teatro alguno, no porque los italianos careciesen de genio dramático, sino porque «aquel mundo atolondrado y sensual no podía producir más que lo idílico y lo cómico» [169]. En el XVI, Italia no tenía ya fuerzas para producir obras trágicas o heroicas: «Nada es tan eficaz para mostrar el fondo frívolo y menguado de la vida italiana como estos esfuerzos impotentes de Tasso por conseguir la seriedad... Quiéralo él o no, sigue en la línea ariostesca» [170]. Análogamente, Marino tenía que ser «el corruptor de su siglo. Aunque más lícito sería decir que el siglo lo corrompió a él, o, para hablar con más exactitud, no hubo corruptores ni corrompidos. El siglo era así, y no podía ser de otro modo; era una consecuencia necesaria de no menos necesarias premisas. Y Marino fue el ingenio del siglo, el siglo mismo en la mayor fuerza y claridad de su expresión» [171]. Hasta los jesuitas, que representan «el intelecto exaltado a su última depravación», fueron a la vez «efecto y causa» de tal corrupción; pero, por eso mismo, significaron «un progreso, un producto natural de la historia» [172]. Y el romanticismo, aunque condenado generalmente por nuestro crítico como fruto reaccionario, «era un serio movimiento del espíritu, en conformidad con las leyes eternas de la historia» [173].

A la fe en el *Weltgeist* y el *Zeitgeist* viene a añadirse, complementariamente, la fe en el pueblo, en el *Volksgeist*. De Sanctis tiene al pueblo por «inapelable juez de poesía» [174]. Y para robustecer la opinión que le merece determinada obra o figura, no deja de señalar su popularidad. Caso hay en que considera esta popularidad como prueba irrefutable de valor estético; así, hablando de Metastasio, observa: «Ningún otro poeta ha sido tan popular como él; ninguno ha penetrado tan íntimamente en el espíritu de las multitudes. Hay, pues, en sus dramas un valor absoluto, superior a lo ocasional, e inmune a la misma crítica disolvente del siglo XIX» [175]. Pero tener fe en el pueblo no supone creer en la poesía popular o tradicional. A juicio del crítico, la llamada «literatura popular» es un producto petrificado, literatura descendida hasta el pueblo

más que brotada de él [176]. Su ideal de «una literatura popular extraída de lo íntimo de la nación» [177] no quiere decir sino que el gran poeta es la voz de su pueblo y de su siglo: «Ariosto y Dante fueron los dos portaestandartes de civilizaciones opuestas..., las síntesis con que se completan y cierran sus respectivas épocas» [178]. Sobre todo en los primeros ensayos de De Sanctis, domina un acentuado relativismo histórico. Debemos juzgar, puntualiza, de acuerdo con el espíritu de la época, y no por criterios externos: guardémonos de los juicios retroactivos, de trasladar al pasado las necesidades e ideas del presente [179].

Pues bien, eso precisamente es lo que hace De Sanctis. Mucho «historicismo», sí, pero no puede evitar, al volver la vista atrás, que se le sobrepongan una y otra vez las necesidades presentes o futuras. La historia, para él, es historia contemporánea. Si repasamos su esquema con mirada crítica (aun aceptando los supuestos básicos del mismo), lo que más ha de sorprender será la imagen deformada del Renacimiento. Ya viene a empobrecerlo todo la ceguera del crítico para las grandes realizaciones de las artes plásticas italianas (pese a algunas alusiones a Miguel Ángel, Rafael y Leonardo), y no digamos esa extraña concepción de la música como oquedad sonora [180]. El Renacimiento resulta ser un fenómeno meramente literario y, aun así, sin más logros que el de la pura forma, la retórica o la fantasía; para corrientes enteras del tiempo (p. ej., la Academia Platónica) no hay más que desdén u olvido. De Sanctis arranca de su contexto a Maquiavelo y a Bruno para convertirlos en precursores de la Ciencia nueva. Ciencia que en la práctica entendía, de manera elemental —y pese a su gran admiración por Vico y a los vínculos que con él le unían—, como un proceso de la Ilustración, el que corre de Bacon a Darwin. Igualmente, la Contrarreforma se le figura condenable por ser una época de mero naturalismo revestido de un barniz hipócrita [181]. Como su siglo, De Sanctis no tiene sensibilidad para el barroco. Señalemos también que su *Historia,* hasta el siglo XVIII, apenas se había fijado en las influencias extranjeras, y aun había tratado de forma muy general

la vuelta a los clásicos. Pero, llegado ese momento, desplaza de pronto su atención hacia la historia ideológica internacional y esboza la evolución desde Descartes a Rousseau y el nacimiento del romanticismo europeo. La perspectiva nos parece falseada, sin embargo, en el caso de Manzoni, al que se asigna el papel de iniciador del realismo. *I promessi sposi,* por muy bella obra que sea, no merece ocupar la posición clave en que ahí la colocan... Pero ¿para qué apurar más lo que de rebatible o problemático pueda haber en el esquema y los juicios del gran crítico italiano? Lo importante es que logró encajar maravillosamente la crítica particular en un amplio esquema histórico. Y, a su vez, este esquema —con su dialéctica de forma y contenido, idealidad y realidad, trascendencia e inmanencia, poesía y oficio artístico— penetra directamente las páginas críticas. Además, De Sanctis acertó a plantear en casi todos los casos (Dante, Petrarca, Ariosto, Maquiavelo, Tasso, Parini, Alfieri, Foscolo, Manzoni, Leopardi y otros muchos) los problemas que desde entonces viene discutiendo e indagando la crítica italiana [182].

Raro parece encontrar a nuestro crítico —en la reseña que dedicó a la *Historia de la literatura italiana* (1869) de Luigi Settembrini, por los días en que él andaba ocupado con su obra magna— pensando en una especie de remota síntesis del saber, empresa titánica de toda una generación: ello será posible «cuando, a propósito de cada época, de cada autor importante, exista una monografía, estudio o ensayo que diga la última palabra y resuelva todas las cuestiones» [183]. Pero, en el fondo, nada más distante de su mente que ese ideal positivista de ir acumulando conocimientos para un lejano futuro. Lo que sí se le ocurriría es que estaba capacitado para conseguir una síntesis propia con su solo esfuerzo. Y ciertamente que nadie puede negar a De Sanctis vasta erudición en literatura italiana, íntimo conocimiento de los grandes textos. Sus errores son mínimos [184]; las lagunas y desenfoques, más imputables al estado de los conocimientos del tiempo o al esquema valorativo del crítico que a ignorancia personal. Bien sabía él que la historia literaria

no es un compendio de datos. Lo que hace falta, alega, es una filosofía del arte: «Aún no sabemos qué es la literatura y qué es la forma» [185]. Falta igualmente «una historia de la crítica», que «es uno de los trabajos importantes que están por hacer» todavía [186]. Y urge tener «también una historia de los criterios críticos que han guiado a nuestros escritores y artistas. Todo escritor lleva en la cabeza una estética, cierto modo de concebir el arte, y sus predilecciones de método y de ejecución» [187]. Tal historia habría de ser evolutiva: «La historia, como la naturaleza, no procede por saltos: son las gradaciones progresivas las que engendran por fin al gran poeta, que da a toda la serie su forma definitiva. Así, Dante es el gran poeta de las visiones religiosas; Petrarca es el gran poeta de los trovadores; Ariosto dio la última mano a la serie caballeresca» [188].

Las tempranas lecciones reunidas en *La poesia cavalleresca* (1858-1859) describen, efectivamente, «una verdadera progresión» hasta llegar a su cima, Ariosto [189], lo mismo que la *Historia* describirá un esquema evolutivo de alienación y reconstrucción. Cree De Sanctis, según dice, en «lo Real poético que yo llamo la Forma, la Razón viviente cogida en el acto de la vida, la Razón-Historia» [190]. Pero nada más lejos de él que negar, a lo Croce, la posibilidad de la historia literaria, pues todo su pensar gira alrededor de totalizaciones y continuidades, y a veces de una forma que hiere nuestro sentido de la realidad. Así, al oírle decir de Dante que sus sucesores había de encontrarlos fuera de su patria, porque ninguna figura de las creadas por la literatura, después de Ugolino, muestra ese sentimiento de la familia [191]. O que el paraíso terrenal dantesco es «la materia de la que habría de surgir más tarde el drama español» [192]. O que la *Gerusalemme Liberata* contiene el «presentimiento de una nueva poesía» que «un día se llamará *I promessi sposi*» [193]. Miradas como historia literaria, tales relaciones son pura fantasía; hay que mirarlas como analogías surgidas dentro de un esquema histórico donde todo se enlaza y se confunde en una gran unidad.

Y esta unidad es hegeliana, evidentemente: Razón-Historia, espíritu en despliegue y evolución. Como lo fue sin duda durante toda la vida del crítico su concepto de la historia (con matización liberal, como la de la izquierda hegeliana), a pesar de que el cuadro de la literatura italiana parezca más bien tomado de *Les Révolutions d'Italie* (1848), de Edgar Quinet [194]. En este libro encontramos la misma interpretación de la historia de Italia en cuanto conflicto entre conciencia y arte, e incluso son idénticas, dentro del esquema general, las posturas de Dante y Petrarca, Maquiavelo y Tasso. Pero Quinet no escribió historia *literaria* propiamente dicha, sino un canto fúnebre sobre la decadencia italiana, una meditación histórica. Vagamente hegelianas nos suenan sus ideas de que todo arte es una manifestación religiosa, y que la historia es un camino hacia la libertad.

En cuestiones estéticas y críticas, sin embargo, De Sanctis se opuso con fuerza al hegelianismo ortodoxo. El curso primerizo (1845-1846) sobre historia de la crítica contiene una exposición de la estética de Hegel, la cual conocía De Sanctis por el resumen francés de Bénard (1840). Durante los años de prisión (1850-1853), nuestro autor estudió alemán, hizo largos extractos de la *Logik* del gran filósofo y tradujo obra tan hegeliana como la *Allgemeine Geschichte der Poesie* de Karl Rosenkranz [195]. Pero fue estando en Zurich —donde tuvo trato con F. T. Vischer, cuya *Aesthetik* debió de leer, en parte al menos— cuando rechazó la estética hegeliana. Escribió entonces un trabajo crítico bastante minucioso (que quedaría inédito), culpando a Hegel de una errónea intelectualización del arte. No niega a este pensador un fino gusto y haberse contenido dentro de justos límites que luego sus discípulos iban a traspasar sin ninguna consideración. Pero el sistema forzó a Hegel a buscar la idea en la forma, a pesar de que conocía la unidad orgánica de una y otra: «Su mayor gloria es haber proclamado altamente la contemporaneidad de los dos términos en el espíritu del poeta, y haber puesto la excelencia del arte en la unidad personal, donde la idea está envuelta y como olvidada... Nadie te habla más que él de indi-

viduo y de encarnación, y siente que allí está lo verdadero; pero, en gracia del sistema, este su individuo libre y poético es, de hecho, una manifestación individual, o, para decirlo con el lenguaje de moda, un velo transparente de la idea; así que, lo principal, lo importante es siempre la cosa manifestada» [196]. Hegel admite que en arte las ideas no son ya idea sino forma, y no algo general sino particular; pero luego, en la práctica, resulta que lo particular hegeliano se convierte en «un velo de lo general, y su forma es la apariencia de la idea... El contenido, el significado interior, la idea, el concepto, ésa es la calamidad del crítico hegeliano». Como ejemplo, cita De Sanctis aquella interpretación que hace de la *Ifigenia* de Goethe una especie de alegoría del triunfo de la civilización sobre la barbarie [197]. El crítico italiano cree sin duda haber captado las intuiciones originales del filósofo alemán, de las cuales se desviarían luego peligrosamente éste y sus seguidores. Está justificada, pues, su insatisfacción frente a la esquemática sequedad de la *Historia* de Rosenkranz, y frente a la *Estética* de F. T. Vischer («nada me parecía más inestético» [198] que esta obra, asegura), aun cuando quizá exagere así el abismo que le separaba de Hegel, quien en los mejores momentos había reconocido la concreción del arte tanto como nuestro autor.

Sobre todo en sus últimos años, De Sanctis pensó que el sistema hegeliano se había derrumbado bajo la presión de la ciencia moderna. Y se sintió mucho más vinculado a una tradición que podríamos llamar (sin demasiado rigor) viquiana. Y eso que la crítica literaria de Vico le parecía algo intelectualista, pues «buscaba en el arte ideas y tipos» [199]. De Sanctis no conocía a Herder, pero sí a Kant y a Schiller, que fueron los primeros en definir la autonomía del arte, la unidad de forma y contenido. Con los Schlegel suele adoptar una actitud desdeñosa, sin que les valga haber reafirmado clarísimamente las mismas doctrinas. No se le oculta la enorme influencia de August Wilhelm, cómo ha transformado los criterios literarios al exaltar a Shakespeare y Calderón en detrimento de la tragedia francesa; de ahí que le llame «el fundador de una

nueva crítica». Sabe también que era mérito de los Schlegel haber proclamado el arte como única finalidad del arte, y haber entendido la literatura (junto con Madame de Staël) como una expresión de la sociedad [200]. Pero, aun coincidiendo con ellos en la proscripción de las unidades, De Sanctis se encarniza con August Wilhelm a propósito de la comparación entre las dos Fedras, comparación que juzga lamentable recaída en una crítica retórica caduca y ciega para la esencia del arte [201]. Y toda la polémica entre clásicos y románticos la estimó (salvo en reflexiones de primera hora) trasnochada y muerta [202]. La simpatía por los Schlegel no podía ser muy grande, pues él los miraba —estrechamente— como portavoces de la reacción europea, y aun clasificaba al escéptico August Wilhelm entre los «fanáticos panegiristas» del cristianismo [203].

Extraña no poco que De Sanctis considere a Hegel defensor de un arte ahistórico, sustraído a todo tiempo y lugar [204]. Por eso le gusta contraponer la crítica alemana, filosófica y apriorística, a la francesa, histórica y psicológica. A su parecer, la escuela alemana se centra en lo ideológico y gusta de la exposición doctoral, mientras que la escuela francesa se recrea en lo histórico y se ciñe a la narración [205]. Claro que, en la práctica, De Sanctis llega a más finas distinciones respecto a los críticos franceses. Siempre abominó de la vieja crítica retórica al modo de La Harpe [206]. Y descargó bien medidos golpes sobre la pretenciosa «crítica de paralelos» de Saint-Marc Girardin [207], o sea, contra el ridículo método de establecer paralelismos de amor paternal, por ejemplo, entre el Horacio de Corneille y el Triboulet de Hugo. Lo que hace Girardin es comparar lo incomparable, medir individuos por el patrón de un abstracto ideal moralizante. «Yo odio la crítica de paralelos» [208], decía De Sanctis; pero la verdad es que todo el odio se reduce a ese particularísimo método retórico aprendido en Chateaubriand. Porque su propia crítica es decididamente «comparativa», sólo que compara totalidades, obras, poetas (Dante y Boccaccio, Ariosto y Tasso...), con el fin de caracterizar e individualizar, y no, como hacía Girar-

din, con el fin de moralizar sobre los personajes o de probar la superioridad de los clásicos sobre los románticos. De los críticos históricos franceses es Villemain el más valioso para De Sanctis, que alaba su *Tableau de la littérature française au XVIII^e siècle* por la destreza con que ha sabido injerir principios y juicios en lo que parecía ser escueta narración de hechos. Lo malo de Villemain es que carece de vigor y de poder creativo, cosa natural tratándose como se trata de «un literato (conforme al sentido antiguo de esta palabra); lo que le importa principalmente es la retórica, el arte de bien decir» [209]. En cuanto a Taine, es aludido sólo de pasada por De Sanctis, que tacha de «exagerada» la teoría del medio ambiente [210]. Nada en pormenor encontramos acerca de los críticos «psicológicos» franceses. A Sainte-Beuve se le menciona no más de tres veces, a vueltas con su «defectuoso y mediocre» ensayo sobre Leopardi [211]. El libro de Alfred Mézières sobre Petrarca se presenta como ejemplo ilustrativo de la crítica psicológica, donde «el autor es aislado de su obra y estudiado en los hechos de su vida, en sus defectos, en sus virtudes, en sus cualidades...; de ahí puede salir un juicio más o menos exacto acerca del hombre, pero no acerca de su obra» [212].

Y, sin embargo, De Sanctis cultivó también la crítica psicológica, aunque de otra índole. Con las explicaciones biográficas no quiere nada, pero le interesa profundamente, en muchos de sus más conocidos ensayos, la psicología de los caracteres creados por los poetas. Así ocurre en el dedicado a la *Phèdre* de Racine. De nada valen, dice, los requisitos abstractos sobre verosimilitud, color histórico o moralidad: «Una tragedia puede tener todas estas características y ser de lo más mediocre» [213]. Lo importante es que Racine ha creado ahí un personaje vivo, una verdadera mujer, con todas sus dudas y contradicciones. Como la crítica se absorbe en el puro análisis psicológico de Fedra, queda olvidada la obra dramática como tal, y el encuadre mítico, relegado a mero adorno. Pesa sobre toda la concepción ese gusto realista del siglo XIX que haría de Racine como un precursor de Sardou o de Ibsen.

También los ensayos relativos al *Infierno* dantesco, tan admirados, son estudios psicológicos de personajes, y muchas veces del más neto carácter evocativo. Todos comienzan apartando cualquier obstáculo que pudiera cohibir la justa comprensión, descartando interpretaciones históricas y alegóricas. Y todos se centran en el análisis psicológico de los caracteres y en la actitud que toma el poeta frente a ellos. Así, dibuja De Sanctis el carácter de Francesca da Rimini, su pasión y su vergüenza, su ternura femenina, la compasión que inspira a Dante, conocedor de su pecado [214]. El ensayo sobre Farinata retoma el hilo de la acción, explicando cómo Dante prepara la impresión que producirá Farinata al surgir bruscamente de su féretro ardiente, y, asimismo, cómo la interrupción promovida por el padre de Calvacante tiene la función de acentuar la imperturbable grandeza del hombre que «desprecia soberanamente al Infierno» [215]. Otro ensayo, el de Ugolino, es también un comentario al relato, paso a paso y hasta verso a verso. Aquí se llama la atención sobre correspondencias y anticipaciones para mejor explicar al personaje. Ese hombre que en la torre se muerde furioso las manos es el mismo hombre que en el Infierno roerá el cráneo de quien le traicionó [216]. De Sanctis procura crear la impresión de algo grandioso e indefinido; contra su usual preferencia por lo claro y concreto, admite y aun desenvuelve las ambigüedades del verso

Poscia, più che il dolor, pot'il digiuno [217].

He aquí que la crítica se ha tornado evocativa e incluso impresionista, aunque siempre apoyándose en una íntima lectura del texto y buscando la elucidación psicológica. De Sanctis contesta a preguntas como: ¿Cuáles son los sentimientos de Ugolino respecto a sus hijos? ¿Y respecto a Ruggiero? ¿Y a Dante? El crimen de Ruggiero no es la muerte de Ugolino, sino la muerte de los hijos de Ugolino. Que Dante estalle en odio contra Pisa no es sino justa correspondencia a las culpas de Ruggiero, colosales, inhumanas [218]. Cuando De Sanctis se despista lamentablemente es al pensar que

si Pier della Vigne habla por metáforas, agudezas y antítesis es porque «aún no está conmovido por lo que dice» [219]. No cabe más grueso anacronismo ni más garrafal confusión entre vida y arte. Aquí la principal preocupación del crítico radica en los particulares sentimientos y motivaciones de los personajes.

Naturalmente, todo esto no es más que un aspecto de la crítica práctica de De Sanctis. Su grandeza estriba en la feliz combinación de una visión y un esquema históricos con una crítica profundamente indagadora del mundo de cada poeta. Dentro de este esquema se insinúan las líneas esenciales de una estética tan acertada al desenvolver y perfilar ciertos motivos de la crítica romántica (organicidad, forma concreta, autonomía del arte) que había de ejercer poderosa influencia sobre Croce y sus seguidores. Pero la postura de De Sanctis no es tanto la de un precursor como la de un sintetizador que funde la historia hegeliana con la estética dialéctica romántica y las incorpora a un nuevo contexto donde queda borrada la metafísica y asimilado el nuevo espíritu positivo y realista. Postura histórica análoga —por mucho que difiera en lo teórico y lo práctico— a la de Bielinski en Rusia y a la de Taine en Francia. Los tres, en efecto, De Sanctis, Bielinski y Taine, absorbieron el historicismo hegeliano y la estética romántica, los transformaron conforme a las necesidades de su tiempo y lugar, aunque respetando las verdades esenciales, y los transmitieron así al siglo xx. Pero la aportación del crítico italiano excede con mucho ese papel histórico, pues de su pluma brotó, a lo que creo, la más bella historia de la literatura que se haya escrito nunca, no obstante algunas caídas en lo didáctico y sentimental. En ella se combinan a maravilla un amplio esquema histórico y una profunda crítica, la teoría y la práctica, la generalización estética y el análisis concreto. De Sanctis no fue sólo historiador, sino auténtico crítico y juez en materias artísticas.

VI

LA CRÍTICA ITALIANA POSTERIOR A DE SANCTIS

Por raro que parezca, la gran *Historia de la literatura italiana* de De Sanctis no mereció, a raíz de su publicación, ninguna reseña crítica, y su autor iba a quedar descartado o ignorado en principio como crítico y estético que no estaba a la altura de la erudición positiva moderna. El mismo año de su muerte (1883), el *Giornale Storico della Letteratura Italiana,* que hacía su primera salida, afirmaba en la declaración programática, harto vagamente, que la historia literaria nacional no había hecho progreso alguno desde Tiraboschi, pues a lo sumo se encontraban «síntesis más o menos geniales que, en vez de aplicarse al estudio directo de los hechos, se apoyaban en algunos preconceptos estéticos, políticos, filosóficos, con ayuda de los cuales se pretendía interpretar y ordenar hechos mal seleccionados y conocidos, o sea, reconstruir sistemáticamente la historia». A lo que debe tender la nueva historia es a un «estudio directo de los monumentos... que rehúya toda construcción sistemática» [1]. Todo un grupo de eruditos hizo su aparición por entonces y el clima espiritual cambió por completo. La crítica se refugió en la reseña cotidiana o en el ensayo amable, mientras que los estudios literarios giraban alrededor de la historia: investigación de antigüedades, ediciones, fuentes e influjos, biografías, y explicaciones históricas a base de orígenes y antecedentes.

Cabe hablar incluso de una «escuela histórica» centrada en unos cuantos grandes especialistas que ni eran críticos ni simpatizaban con la crítica, aunque siempre hayan quedado en sus obras ciertos supuestos o teorías críticas de las que parece no se preocuparon o no se dieron cuenta.

El interés por lo popular y sus orígenes, heredado del romanticismo alemán, se deja sentir con más fuerza en las intensas investigaciones dedicadas a los albores de la literatura italiana y a sus cantares tradicionales. Alessandro d'Ancona (1835-1914), que había empezado sus pesquisas sobre estos cantares en los años cincuenta, defendió dos tesis principales en *La poesia popolare italiana* (1878): que Sicilia ha sido el único foco de irradiación de la poesía popular italiana, y que los esquemas métricos de ésta proceden de una cuarteta primitiva, luego evolucionada en formas cada vez más complejas [2]. Impregnan el vocabulario analogías biológicas y fórmulas spencerianas, pero el autor atiende menos a las teorías que a comunicar y describir el nuevo y copioso material, lo mismo que ocurre en su otra gran obra *Le origini del teatro in Italia* (1877), y también en sus muchos estudios sobre los precursores de Dante [3], campo que fue el primero en roturar.

Más imaginación histórica y sentido literario manifiesta Domenico Comparetti (1835-1927). Su *Virgilio nel Medio Evo* (1872) rastrea muy eruditamente el mito o imagen de Virgilio a través de la Edad Media, y en un capítulo acerca de Dante explica de modo excelente por qué éste eligió al poeta latino como guía en sus viajes por el otro mundo. Se ha criticado como superstición romántica [4] el que Comparetti marcase tan tajante diferencia entre las tradiciones cultas de que bebió Dante y las leyendas populares acerca de Virgilio que supone derivadas de la tradición oral napolitana; pero, pese a todas las objeciones de pormenor, su libro constituye un acierto de evocación de la mentalidad medieval. Estudio de la fama de un escritor, no se queda en un cúmulo de opiniones, sino que explica con simpatía la génesis de una imagen y una celebridad traídas por los siglos.

Aunque no menos docto que los otros, Pio Rajna (1847-1930) parece representar una más débil conciencia crítica. En *Le fonti dell' «Orlando furioso»* (1876) supone que el poema épico de Ariosto puede descomponerse en una serie de antecedentes, y que no le beneficia del todo la demostración de que un episodio provenga de Boiardo, otro de un viejo *romanzo* y otros más de Ovidio, Virgilio o Estacio. Afirma que «no existen creadores, en el sentido absoluto de la palabra. Los productos de la fantasía no se sustraen a las leyes universales de la naturaleza. También aquí, lo nuevo, mirado de cerca, no es otra cosa que la metamorfosis de lo viejo; toda forma presupone una cadena de formas anteriores; los incrementos pueden ser más o menos rápidos, pero siempre son graduales». La inventiva de Ariosto flaquea a menudo; por eso es por lo que Rajna se guardaría de contestar con un rotundo «no» a la pregunta de si los préstamos de que se ayudó el poeta rebajan en algo sus méritos: «concluyo que si Messer Lodovico hubiese inventado de su cabeza lo muchísimo que tomó de otros, más de una hoja de laurel se añadiría a la corona de gloria» [5]. El dogma evolucionista fundamenta también *Le origini dell'epopea francese* (1884), estudio más conjetural pero no menos erudito, donde se defiende que las *chansons de geste* derivan, en última instancia, de una supuesta e indemostrable épica germánica del tiempo de los merovingios. En ambos libros ha llegado a tal extremo la reducción de las obras de arte a los particulares temas, motivos, etc., de los cuales se valió el poeta para componer su mosaico, que se pierde de vista la misma existencia de la forma individual.

Los poblemas formales, lingüísticos y métricos, ausentes casi por completo en Rajna, atrajeron la atención de Francesco D'Ovidio (1849-1925), pero como algo aislado y externo que es tratado de modo fragmentario. *Le correzioni ai «Promessi sposi»* (1878) sentaron cátedra al analizar minuciosamente las dos versiones de la gran novela manzoniana, a la vez que toda la controvertida «questione della lingua». *Versificazione italiana e arte poetica medievale* (1910) fija los cimientos de una historia de la métrica italiana (campo tris-

temente descuidado aun hoy día). En fin, múltiples escritos sobre Dante comentan docta y concienzudamente ciertos pasajes, a veces —como en el canto de Ugolino— en abierta polémica con las concepciones de De Sanctis. Pero cuando D'Ovidio pretende hacer crítica, no pasa de la moralización y de las cominerías verbales. El despiadado ataque de que hizo objeto a Tasso, acusándole de falta de inteligencia y carácter, así como de escribir un italiano incorrecto, yerra todo posible blanco [6].

Dentro de los autores del grupo, el único que escribió una historia general de la literatura italiana fue Adolfo Bartoli (1833-1894). Su *Storia della letteratura italiana* (7 ts., 1878-1884) llega sólo hasta Petrarca, pero somete a nuevo examen, y de primera mano, todos los textos y documentos conocidos, cosa que suele hacer con talante escéptico, desconfiado de leyendas y tradiciones. El primer tomo, basado en las investigaciones incorporadas a otro libro paralelo, *I primi due secoli della letteratura italiana* (1880), ofrece una hábil panorámica de los géneros primitivos e intenta trazar con el apoyo de estos materiales una pintura del espíritu medieval; en cuanto al último tomo, consagrado a Petrarca, constituye el primer estudio general sobre él (como hombre) y sobre la totalidad de sus escritos dispersos. Ahora bien, las ideas críticas subyacentes resultan de asombroso simplismo. Bartoli, de mente laica, anticlerical y antiascética, abre los brazos a cuanto le huele a «pagano», «realista» o «moderno». Buscando esos rasgos, escudriña los *fabliaux,* la poesía goliardesca, las sátiras burlescas, y cuando topa con cualquier exaltación de la naturaleza o del amor físico, la celebra como un producto antimedieval. Hasta la falta de una épica italiana la interpreta como prueba del positivismo de su pueblo, al que repugna «toda empresa legendaria, toda elaboración poética de la saga». La cosa está clara: «el realismo es la característica del arte italiano; no hay salvación fuera de su seno» [7].

Predomina en todos estos autores una enorme erudición tenazmente adquirida, poder de organización, espíritu penetrante, pero también una extraña incapacidad para el análisis estético y aun pa-

ra la respuesta sensible, una gran ceguera para los problemas críticos, caracteres que comparten, por supuesto, con todo el saber positivista del tiempo, ya sea en Alemania, en Francia o los Estados Unidos.

Pero a De Sanctis no le faltaron discípulos y seguidores. D'Ovidio fue uno de ellos: reacio primero al método del maestro, se mostró después más comprensivo en *De Sanctis, conferenciante y profesor* (1903), haciendo notar, con algo de razón probablemente, que De Sanctis no había estimulado a sus alumnos en los trabajos críticos ni era capaz de enseñar su método. Se acoge D'Ovidio a la cómoda creencia de que tal método es personalísimo e incomunicable, mientras que lo que se necesita ahora es la investigación colectiva, a la cual hasta los peores estudiantes pueden contribuir con algo valioso [8]. Así, la admiración por el maestro se mantiene a distancia o, más bien, resulta puramente personal.

Caso distinto es el de Francesco Torraca (1853-1938), alumno de De Sanctis en Nápoles. Defendió con elocuencia la obra de éste, poniendo de relieve aquellas facetas que más podían atraer a los nuevos tiempos: la incitación a investigar, aun de forma colectiva; la preocupación —particularmente en las últimas lecciones sobre Manzoni y Leopardi— por el estudio del marco histórico y la evolución psicológica [9]. Torraca se aferró a ciertas doctrinas centrales de De Sanctis. Comprende, por ejemplo, que «el fin supremo de la crítica es el de examinar la obra de arte en sí misma, en lo que tiene de peculiar y por lo único que está viva». Rechaza resueltamente la idea de que el artista tenga que contribuir a edificar una sociedad mejor, cosa que haría de él un crítico o un filósofo, no un artista: «Sólo una cosa le incumbe, dar vida a sus fantasmas, los cuales, si es verdadero artista, no puede construir *a priori,* sobre la pauta de preconceptos» [10]. Torraca fue uno de los primeros críticos que admiró a Verga por su vigor representativo, aunque no compartiese sus teorías [11]. Con todo, en el grueso de estos escritos de Torraca prevalece la pura erudición. Hay mucho de «literatura comparada», estudios de fuentes e influencias, o investigaciones so-

bre el teatro medieval, la lírica siciliana y el mismo Dante, a quien el crítico dedicó un pormenorizado comentario en que brillan el saber histórico y la ponderada observación [12]. Pero, entre tanto libro docto, ninguno deja de tener su sano cogollo de juicio crítico y sentido común. Por ejemplo, el artículo titulado *Donne reali e donne ideali* combate muy bien la falsa necesidad, postulada por Rodolfo Renier, de distinguir entre mujeres reales y mujeres ideales en la poesía medieval. Las mujeres —puntualiza Torraca convincentemente— han sido idealizadas de forma muy semejante en todas las épocas, sin que por ello hayan dejado de ser reales [13]. Asimismo, duda cuerdamente nuestro crítico de que pueda aplicarse sin más el concepto de evolución a la literatura, pues no se le oculta la existencia de súbitas transformaciones y reformas; además, muestra clara conciencia de que todos los estudios de fuentes tienen un valor precario y puramente preparatorio [14]. Por desgracia, Torraca resulta difuso muchas veces, sin color ni fijeza, frente al nervio y vigor de De Sanctis. Aun así, es el mejor discípulo que éste tuvo, a no ser que prefiramos a Vittorio Imbriani, que cojea del otro pie por lo raro, caprichoso y estrambótico.

Imbriani (1840-1886) había conocido a De Sanctis en Zurich y ya era «docente» de literatura alemana en la Universidad de Nápoles a los veintitrés años de edad. En una lección inaugural donde abogaba con elocuencia por la necesidad de conocer las letras de otros países, llega a sostener que todos los grandes escritores italianos son la culminación de largas evoluciones extranjeras precedentes. Así, Petrarca sintetiza la poesía trovadoresca, Boccaccio los *fabliaux,* Ariosto los libros caballerescos. Y Manzoni no existiría sin Walter Scott [15]. La misma idea, dentro de un esquema evolucionista, desenvuelve Imbriani en su librito *Le leggi dell'organismo poetico e la storia della letteratura italiana* (1869). Todo gran producto literario, se dice allí, constituye el resultado orgánico de una prolongada gestación nacional. Toda obra de arte es necesaria y lógica dentro de su lugar. No falta un esquema trimembre forjado por el crítico: «intuición», «imaginación» y «caracterización». Es-

tos tres estadios progresivos corresponden a la épica, la lírica y la dramática, así como, al mismo tiempo, a las tres fases de la literatura italiana representadas por Dante, Ariosto-Tasso y Alfieri. Cada fase tiene su metro dominante: *terzina, ottava* y *verso sciolto*. Suena todo esto a esquematismo hegeliano, reducido además al absurdo por el extremismo con que Imbriani sostiene su concepción colectivista. No hay obra maestra que no proceda del pueblo y forme parte obligada del organismo nacional. Las demás obras, sin dejar una, son como borradores para las obras maestras. Pero, dentro de su evolucionismo, Imbriani no pierde de vista la singularidad del arte. El poeta es un creador inconsciente de personajes y escenas, no un filósofo o moralista disfrazado, y toda obra artística tiene que revelar una verdadera unidad, un crecimiento orgánico [16].

En esta «unidad orgánica» se basa también Imbriani al arremeter contra el *Fausto* de Goethe, reputándolo como *Un capolavoro sbagliato* (Una obra maesta malograda) (1865). Son páginas críticas nada desdeñables, a pesar de su desaforada violencia y de las piruetas y digresiones humorísticas. *Fausto* —argumenta Imbriani— carece de concepción orgánica. Está compuesto de tres vetas discordes: una epopeya de Dios y el hombre, una novelita (la de Fausto y Gretchen) y una leyenda, el pacto con el demonio. Añádase la inconsecuente caracterización del héroe. En nada se asemeja el Fausto del primer monólogo al que penetra en la alcoba de Gretchen. Fausto suele ser «la persona más satisfecha que pueda imaginarse, una verdadera figura cómica». En general, Imbriani basa sus juicios en criterios neoclásicos: armonía, decoro, unidad de tono, sentimiento dominante. Y Goethe le parece que oscila más de la cuenta entre lo cómico y lo sublime, el humor y la tragedia. Por si fuera poco, y coincidiendo con De Sanctis y Vischer, Imbriani niega categoría poética a lo simbólico y lo alegórico; y así, rechaza la segunda parte del poema goethiano por su carácter «senil», ya que el arte debe huir de lo genérico para plasmar siempre una imagen, una idea concreta, un «fantasma» particular. Medido por tan rígidos raseros

de concreción y organicidad, *Fausto* sólo puede salvarse como una serie de pasajes líricos, álbum de bellezas poéticas [17].

Imbriani lanzó también su fuerte garra de polemista contra ciertas celebridades poéticas de la época; por ejemplo, contra Aleardi y Zanella, clasificados junto con Goethe como *Fame usurpate* (1872). Y supo aplicar eficazmente su criterio de unidad a la «lectura íntima» de algunos poemas. En un breve y excelente artículo demuestra la diferencia entre poeta y versificador comparando dos composiciones sobre el mismo tema: una de Ippolito Pindemonte (simple mosaico de reminiscencias) y otra de Alessandro Poerio (obra de arte orgánica) [18]. Más tarde, llevado por su espíritu de contradicción, se embarcó en unas investigaciones sobre Dante, sin otro objeto que echar un borrón sobre el carácter del poeta; pero no pasó de un fantaseo sin pruebas [19]. Imbriani murió todavía joven, sin cumplir los 46 años. Ha quedado como un bicho raro, polemista intemperante que recuerda en estilo y carácter a Baretti y a Tommaseo, pero también crítico verdadero que no llegó a cuajar del todo, como no cuajó la obra maestra de Goethe.

En los treinta o cuarenta años finales del siglo hubo una figura que dominó la escena literaria de Italia: Giosuè Carducci (1835-1907). Su autoridad como poeta y hombre público vino a fortalecer el influjo de su crítica erudita y polémica. La actividad de Carducci abarca medio siglo, desde que, mozalbete de 17 años, se anunciaba dispuesto a combatir el romanticismo hasta que firmó el último artículo, *Dello svolgimento dell'ode in Italia* (1902). En su época juvenil de Florencia, editó a clásicos, y desde 1860, convertido en profesor de italiano en la Universidad de Bolonia, llegó a alcanzar una posición preeminente, a la vez de prestigio académico y de proyección nacional. Al declinar la fama de Carducci como poeta —a causa, sobre todo, de los brillantes ataques que le dirigió Enrico Thovez en *Il pastore, il gregge e la zampogna* (1099)— también su obra crítica perdería algo de aquella aureola con que la hacía aparecer el ser reflejo de un hombre y un poeta considerado como

la mayor gloria de la Italia moderna. Pero, dejando a un lado los méritos que le adornen como poeta, su crítica ha conservado un valor independiente. Claro que hoy será preciso hilar fino entre la multitud de introducciones, discursos, lecciones, ensayos y tratados que llenan veintitrés, más o menos, de los treinta volúmenes de la Edizione Nazionale. Podemos hacer caso omiso de casi todas aquellas polémicas que, con el reposo de antaño, se entretienen comentando frase a frase los escritos de efímeros adversarios. Y mejor será correr un velo sobre el grueso de la retórica oficial. Por ejemplo, sobre un discurso en loor de Leopardi (1898), sarta de vaciedades tales como «avanti, avanti, per la patria e per la civiltà», nada acordes con el hombre al que se homenajeaba [1]. Dado nuestro propósito, no vamos a detenernos en los abundantes méritos de Carducci como editor y hasta como erudito que investigó problemas del tipo de la poesía popular boloñesa del siglo XIII, la temprana celebridad de Dante o la tradición textual de los poemas petrarquescos [2]. Un poco por su modo de ser y un mucho por su trabajo, él perteneció al movimiento histórico: «mi género» es «la crítica histórica», rezan con frecuencia sus declaraciones teóricas. No falta un pasaje lírico en que recomienda a la juventud italiana «el desinteresado placer de descubrir un hecho o un nuevo monumento de nuestra historia», y evoca el aire y soledad de las bibliotecas, tan «saludable y lleno de visiones como el aire y el sacro horror de las selvas antiguas» [3]. Carducci llegó incluso a proclamar como ideal suyo «elevar la historia literaria, por medio del más severo método histórico, a la categoría de la historia natural», y podríamos recopilar pasajes en los que rechaza la función del crítico como juez. He aquí uno: «¿Juicio? Es un vocablo demasiado pretencioso para mí. Yo combato, admiro, comento; no juzgo» [4]. Pasaje tan típico parece incluir a su autor, definitivamente, en los movimientos históricos del siglo XIX, escépticos, relativistas, antifilosóficos y positivistas.

Pero aunque no haya por qué dudar de su deseo de exactitud y objetividad, ni de su poca simpatía por la estética o por el vere-

dicto categórico, lo cierto es que, en su labor práctica, Carducci deja atrás, una y otra vez, los supuestos de la escuela histórica y camina hacia una historia literaria imaginativa y hacia una crítica analítica y enjuiciadora. Por de pronto, su concepción histórica de la literatura italiana es del todo romántica. El arte y la literatura son «la emanación moral de la civilización, la irradiación espiritual de los pueblos» [5]. En sus elocuentes discursos acerca *Dello svolgimento della letteratura nazionale* (1868-1871), el esquema que traza de la evolución de la antigua literatura italiana deriva claramente de historiadores románticos anteriores: Gioberti en Italia, y Ginguené, Fauriel, Quinet, J.-P. Charpentier, Ozanam, etc., en Francia [6]. La literatura aparece como vehículo de fuerzas históricas que también son fuerzas sociales y raciales. Según esta concepción, Dante, Petrarca y Boccaccio encarnan, respectivamente, los tres distintos «pueblos» de la Toscana: «el pueblo viejo» de los ciudadanos; «el pueblo nuevo» de los burgueses y labradores; y, en fin, «el pueblo menudo o la plebe» [7]. Esta estratificación social, que también es sucesión en el tiempo, se entrecruza con las categorías raciales. Carducci ve reunidos en la Florencia del siglo XIII nada menos que «la fantasía religiosa etrusca, el intelecto social romano, el sentimiento individual germánico, el espíritu gallardo provenzal y francés, el instinto práctico y progresivo de las comunas lombardas» [8]. Años después, incluso hablaría de Dante como combinación de la raza sacerdotal etrusca con la raza civil romana y la raza guerrera germánica [9]. Las fuerzas romanas, teutónicas e italianas populares aparecen en la literatura como elementos eclesiásticos, caballerescos y nacionales, respectivamente, los cuales se corresponden con los principales géneros admitidos en la Edad Media: leyenda, novela, lírica [10]. Terminología tan variable y generalizaciones tan vagas ¿cómo podrán resistir la crítica moderna? La recargada pintura del año 1000, donde toda la cristiandad vivía esperando el fin del mundo, o sea estampa de los escuálidos y ambulantes humanistas italianos, rebuscando manuscritos en los monasterios escarnecidos por los barones germanos, ¿qué son sino fantasías altamente decorati-

vas? [11]. Lo que presta interés crítico a estos discursos, con todo, es la defensa del humanismo, de la Italia pagana y clásica que Carducci siente como la verdadera tradición de su país.

Ahí estaba, sin duda, el punto de fricción con De Sanctis. Carducci se refirió a él con cierta condescendencia, diciendo que era un *gran valent-uomo* «lleno de preocupaciones y de prejuicios (prejuicios, entendámonos, filosóficos, estéticos, críticos, etc., que son los peores por ser los abrazados y seguidos con más fuerza)», aunque de no muy cuantioso saber [12]. Pero a buen seguro que en lo que particularmente disentía de De Sanctis era en la visión global del desarrollo de la literatura italiana. Desde muy pronto, en la introducción a una edición de Poliziano (1863), Carducci defendió con toda coherencia el humanismo, el culto a la forma y a la palabra, la imitación de los clásicos, quitando importancia a cualquier conflicto con la tradición popular. Niega enfáticamente que «el movimiento erudito del siglo XV» estuviese «fuera de la tradición nacional» [13]. Para él, se trata de una genuina *restauratio,* de una vuelta a la antigua Roma, de un retorno a las fuentes populares y nacionales en que consiste la fuerza de Italia. Toda la literatura de los primeros tiempos, desde Guinizeli a Ariosto, es calificada de «indígena y nacional», y el siglo XVI es proclamado «uno, clásico, italiano», mientras que el siglo XIV era todavía «individual y de impronta toscana» y el XV «parcial y federal» [14]. Estas afirmaciones, no sin su punto de contradicción, parecen un *tour de force* de Carducci y de otros muchos contemporáneos para integrar a Dante, Petrarca y Boccaccio dentro del humanismo y del Renacimiento, atenuando sus rasgos medievales, y, al mismo tiempo, para magnificar su carácter nacional y latino, así como el popularismo de toda esa tradición. En el caso de Poliziano y de Lorenzo de Medici, todavía Carducci logra poner de manifiesto la índole popular, festiva y como espectacular de su poesía; pero Dante y Petrarca le hacen tropezar en patentes dificultades, para tapar las cuales tiene que generalizar mucho y destacar a Dante sobre el fondo de los siglos oscuros que le precedieron. En realidad, hay un minucioso

estudio suyo sobre los poemas misceláneos dantescos (1865), donde lo que intenta es describir la evolución del autor como versión abreviada de la primitiva literatura italiana. Así, el espíritu caballeresco predomina en el amor cortés de la lírica juvenil; lo religioso y místico, en el período medio; y la docta teología, en la lírica escolástica del final [15]. Por un extraño juego de manos el último período resulta ser el más clásico y, por ende, el más nacional, pese a que el buen gusto del crítico le hiciera preferir los poemas religiosos y místicos como los mejores desde el punto de vista estético. Es que en él es frecuente el conflicto entre las predilecciones estéticas y una ideología que a trancas y a barrancas quiere descubrir lo nacional, clásico y latino en todo gran poeta italiano.

Como crítico, Carducci alcanza su mejor momento cuando puede conciliar ideas y gustos, cuando puede defender y rastrear la tradición retórico-formal de la poesía italiana y entregarse a su sincera preocupación de artífice por la dicción poética, los recursos retóricos y los esquemas métricos. Recientemente, su afición a estos aspectos le ha convertido en algo así como en un venerable antepasado para los nuevos estudiosos de estilística en su país, que se acogen a él frente al acusado antirretoricismo y antiformalismo de Croce. Y, sí, pueden encontrar, dispersar aquí y allá, muchas declaraciones sobre la importancia capital de la forma en poesía, sobre la destreza técnica, la elección del metro oportuno [16]. Es indudable que Carducci despreciaba la emoción en crudo y la inspiración, como también que, en general, prefería el clasicismo al romanticismo [17]. Pero, si a la teoría miramos, nada de esto es nuevo ni insólito, ni va ilustrado nunca con el estudio sistemático del estilo. Donde más se acerca Carducci a semejante ideal es en su monografía sobre el poema *Il giorno,* de Parini. El grueso de esta *Storia del «Giorno»* (1892) lo ocupan la biografía, el fondo social, la historia literaria (entiéndase fuentes) y una crónica de cómo fue acogido el poema. Luego, el estudio quiere ser algo más estrictamente crítico en sus comentarios sobre la ironía de Parini, y algo más formalista en sus observaciones sobre el lenguaje poético (elemen-

tos virgilianos) y sobre la métrica. Ganamos así un bosquejo de la historia del *verso sciolto* y unas observaciones sobre aliteración, encabalgamiento, hemistiquios, etc. [18]. No se trata de estilística moderna, sino de comentarios no sujetos a sistema: ya apreciaciones impresionistas de ciertos pasajes, ya explicaciones de tipo histórico.

Sin embargo, a su manera un tanto deshilvanada, Carducci somete a nuevo examen y valoración la tradición poética italiana. Ve a Parini como pico culminante de la Arcadia, y no como su negación, que es lo que De Sanctis y otros habían visto en él al fijarse tan sólo en su nuevo contenido ético y en su seriedad. De joven Carducci compiló valiosas antologías del siglo XVIII, con introducciones, sobre los poetas eróticos y sobre los líricos clasicistas, y en sus años finales trazó la historia de la oda italiana [19]. Estas colecciones y ensayos no se limitan a la erudición histórico-literaria, sino que son afirmación de sus gustos, ya que sacan a la luz poetas (Savioli, por ejemplo) y poemas que estaban olvidados desde la reacción romántica. Dentro de esos gustos encajan igualmente el ensayo de Carducci sobre la juventud de Foscolo (donde se caracteriza el sabor íntimo y moderno de su clasicismo poético), el elevado concepto que le merece Monti, la admiración por Metastasio [20]. Hasta el hecho de salir en defensa de las primeras odas patrióticas de Leopardi [21], frente a las difamaciones de De Sanctis y A. C. Cesareo, aunque instigado por motivos patrióticos y piques personales, concuerda de lleno con toda su campaña —si se nos permite tan fuerte palabra— en pro de la tradición humanista y neoclásica de la poesía italiana. Por supuesto, Carducci sabe muy bien lo ligada que estaba esta tradición a la decadencia política y moral de su pueblo. Tiene demasiada conciencia de su papel de maestro de la nación para abrazar el arte por el arte, sin que ello le impida protestar muchas veces del didacticismo de vía estrecha [22]: y, con respecto a la literatura antigua, adopta un enfoque meramente histórico, harto ya de oír juicios y lamentaciones sobre cosas que le parecían simples hechos históricos, y nada más. «En la crítica, también, yo soy un poco *fatalista*». Bajo ciertas circunstancias políticas

—argumenta— sólo pueden hacerse ciertas cosas. «Amo, por ejemplo, a los latinistas del cuatrocientos; adoro a los académicos del quinientos; me divierto la mar con los secentistas; me consuelo con los árcades, y me entretengo con los afrancesados... Lo bello, para mí, es relativo y moral en sí mismo» [23].

Tolerancia tan universal y relativista dista mucho de ser completa, sin embargo. El laicismo de Carducci pesa lo suyo: no soportaba la *Imitación de Cristo,* ni a Calderón, cuya *Vida es sueño* criticó duramente [24]. De Manzoni se mantuvo a distancia por ver en él al gran inspirador del catolicismo romántico y conservador. Todavía le admiraba como poeta (aunque con reservas sobre la oda a Napoleón), pero criticó sus dramas e, irritado por tanto bombo sobre la grandeza de Manzoni, incluso trató de achicar la importancia de *Los novios* [25]. Algunos argumentos los dirige Carducci contra todo el género, contra la novela moderna. La falta de una novela italiana le parece buena prueba de la naturaleza poética de su pueblo. La antipatía hacia la novela «prosaica» no se detiene ni ante Stendhal (y ahora no sería por reparos anticlericales), tan «falso y afectado» en su estilo como «impotente» para crear personajes vivos [26]. Inútil es decir que el Carducci maduro repudió la novela experimental de Zola por no ser «ni fábula ni ciencia», lo mismo que la novela histórica no era «ni epopeya ni historia» [27].

Esta glorificación de la tradicción ítalo-latina está también inspirada, en Carducci, por un ardiente nacionalismo que si al principio adoptó la forma de una xenofobia casi cómica («ardo en un desprecio grandísimo, inmenso, sobrehumano, por todo lo foráneo», decía [28]), con los años fue transformándose en una apreciación más justa de la posición de la literatura italiana. Y, sin embargo, él siempre rechazó el ideal de una literatura europea, cosa por la que entendía un mero hecho histórico, la hegemonía alcanzada de tiempo en tiempo por una literatura: la francesa en los siglos XII y XIII, la italiana en el XVI, y otra vez la francesa en el XVII y el XVIII [29]. Sus propias aficiones fueron rebasando más y más las fronteras de Italia: desde muy pronto conoció y admiró a Victor Hugo; y

con el tiempo aprendió a leer alemán y algo de inglés. Ahí están sus traducciones e imitaciones de Heine (sin excluir los chistes de la prosa), así como el influjo de la métrica clásica alemana sobre sus experimentos de las *Odi barbare,* para probar el interés que le inspiraban tres poetas: Goethe, Heine y Platen [30]. Posteriormente, Carducci escribió una cálida y efusiva introducción a la traducción italiana (en prosa) del *Prometeo liberado* de Shelley; y en una carta llegó a reconocer que los ingleses (sobre todo) y los alemanes son, hoy por hoy, «poetas mucho más verdaderos» que los italianos [31].

Pese a todas las incoherencias de su pensamiento, Carducci es una figura extraordinariamente representativa y hasta atrayente en muchos aspectos. En él se combina la historiografía romántica centrada en el «espíritu del pueblo» con un clasicismo humanista y «pagano»; la amplísima y grandiosa visión de la tradición latina con una minuciosa atención a la lectura íntima, a la interpretación, a las variantes textuales, esquemas métricos y matices semánticos. No cabe mayor contraste que el que da entre el comentario a las *Rime* de Petrarca (1876), que reimprime y glosa comentarios precedentes como si se tratase de una edición crítica con su aparato de variantes, y las fantasiosas generalizaciones acerca de razas, pueblos, clases y espíritus de las lecciones *Dello svolgimento della letteratura nazionale.* Un poco en medio de esos extremos se sitúa la mejor obra crítica de Carducci: el amplio comentario sobre Parini, el ensayo sobre las *Rime* de Dante, la defensa del *Aminta* de Tasso y el estudio sobre el Foscolo juvenil [32]. Son caracterizaciones históricas animadas por un gusto muy definido. Carecen, cierto, de la finura psicológica y la potencia individualizadora de Sainte-Beuve (a quien nuestro autor admiraba muchísimo) [33]; carecen, igualmente, de la magia evocadora y la firmeza teórica de De Sanctis; pero constituyen, sobre todo vistas en conjunto, una importante contribución a la reinterpretación de la historia de la poesía italiana, además de ser, en sus momentos felices, excelentes ejemplos de crítica histórica llena de simpatía.

En torno a Carducci surgió todo un grupo de ensayistas (no nos atrevemos a llamarlos críticos) que hicieron mucho por dar a conocer en Italia las literaturas extranjeras. Dos de ellos eran amigos personales de Carducci: Giuseppe Chiarini (1833-1908) y Enrico Nencioni (1837-1896). Chiarini estudioso sobrio e informativo, escribió largo y tendido sobre Byron, Shelley, Carlyle y Heine, desde el lado biográfico especialmente [1], y estudió a Shakespeare con cordura pero con poca originalidad de visión. Los *Studi Shakespeariani* (1896) reúnen ensayos que, casi siempre, se centran en la biografía o las fuentes, mientras que el largo trabajo dedicado a *Romeo y Julieta* apenas si pasa de volver a contar la historia muy a lo prolijo, junto con extractos y glosas de otros comentadores. En opinión de Chiarini, «la crítica de arte tiene algo de esencialmente subjetivo que, en último análisis, se reduce a que donde uno dice 'me gusta', otro dice 'no me gusta'». Y, además, la crítica es presuntuosa, pues nada nos asegura que nuestro modo de ver sea superior al de los grandes hombres del pasado [2]. En cuanto a Nencioni, tampoco es crítico, pero por otras razones: se trata de un moralista sentimental que, por ejemplo, piensa que el ahogarse Shelley fue un castigo divino debido al suicidio de Harriet. Con extraña inocencia afirma que nada hay de indecente en Goethe ni en Burns, y que las relaciones de Byron con Teresa Guiccioli fueron platónicas. Pero a Nencioni le cabe el mérito de haber introducido en Italia a los Browning ya en 1867, y el haber escrito en su país por primera vez sobre Swinburne, Whitman, Hawthorne y otros [3].

Chiarini y Nencioni fueron sólo cultos agentes de enlace, mientras que Bonaventura Zumbini (1836-1916) y Arturo Graf (1848-1913) son críticos e investigadores que tratan de hallar un compromiso entre escuela histórica y crítica valorativa. Lo mejor de Zumbini resultan sus estudios sobre Petrarca y Leopardi [4], pero también escribió sobre Bunyan y Milton, Goethe y Lessing. El ensayo dedicado al *Paraíso perdido,* aunque respetuoso en extremo, critica su unidad y organización, lamenta el choque de motivos —como la metamorfosis de Satán en serpiente silbante, que el crítico rastrea

hasta la historia de Cadmo en Ovidio— y señala ciertas disparidades en el carácter de Satán, las cuales se arroja a explicar, un tanto a la ligera, como debidas al conflicto latente en Milton entre «espontaneidad y reflexión», claramente visible en la diferencia entre «el héroe puesto en acción y el héroe descrito» [5]. En una agria reseña de las *Lezioni* de Settembrini, Zumbini apunta que, para mejorar la crítica de De Sanctis, habría que tener en cuenta «el valor estético de la obra», pero reconociendo, «al mismo tiempo, la importancia del contenido», pues, en su opinión, existe también una «poesía natural, eso que yo llamaría poesía natural de la idea» [6]. Croce, en su primer libro de crítica literaria (1894) [7], la tomó con Zumbini, poniéndole como funesto ejemplo del caos que había sobrevenido tras De Sanctis, pero no fue muy justo al tratarle como hombre de gran erudición y agudeza analítica que en estética se inclinaba a las soluciones de compromiso.

Graf representa mejor las dudas y confusiones de fines del siglo XIX. A un tiempo o sucesivamente, adoptó las filosofías más heterogéneas, desde el idealismo radical hasta el positivismo [8]. Le vemos oscilar desde investigaciones histórico-culturales de pura erudición, tales como *Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII* (1911), hasta trilladas opiniones sobre la teoría de la historia literaria [9]. Su obra principal, *Foscolo, Manzoni, Leopardi* (1898), atiende en especial a lo biográfico y «psicológico, a vueltas con la obsesión psiquiátrica y fisiológica de la época. Así, estudia las diversas «acritudes sensoriales» de Leopardi: vista, oído, gusto, etc. [10]. Un temprano ensayo sobre *Hamlet* (1878) se reduce a elaborar la vieja tesis de que lo que paraliza la acción del héroe es su sobrecarga intelectual. Donde se le va la mano al crítico es en tanto insistir sobre que Hamlet quería reducirlo todo a «sistema» [11]. Graf, erudito, culto, sensible, estaba falto de una postura que podamos llamar propia y personal; en última instancia, parece un reflejo de los críticos-psicólogos franceses, un Bourget en pequeño.

En toda esta efervescencia crítica del declinante siglo XIX, casi nunca se tenía en cuenta lo más inmediato: la literatura italiana

del momento. Como mucho, D'Ovidio estudió la métrica de las *Odi barbare,* y Chiarini escribió una biografía de Carducci [12]. Las nuevas concepciones sólo llegarían con el «verismo» italiano, variante (al menos en teoría) del naturalismo francés. Luigi Capuana (1839-1915), novelista de segunda fila, pasa por ser el portavoz teórico, mientras que el mayor de sus novelistas, Giovanni Verga (1840-1922), se mostró muy parco en declaraciones programáticas. Ni uno ni otro tienen gran importancia en una historia general de la crítica. Capuana ofrece cierto interés precisamente porque se negó a ser encasillado y porque llegó a una firme aprehensión de la naturaleza del arte. Se dolía de que le creyesen un «esforzado campeón del naturalismo en Italia» no más que por haber dedicado a Zola una novela, veinte años atrás [13]. Y consagró todo un libro, *Gli 'ismi' contemporanei (Verismo, simbolismo, idealismo, cosmopolitismo)* (1898), a demostrar que tales *ismos* no eran sino abstracciones. La verdad es que Capuana tiene una postura bien definida que él mismo describió en sus primeras reseñas teatrales y en muchos artículos sobre la poesía y novela contemporáneas (recogidos luego en varios libros misceláneos) [14]. Defiende de forma coherente los principios básicos del naturalismo: enfoque científico del objeto en observación, impersonalidad, tema contemporáneo y próximo. Alaba a Zola por sus propósitos generosos, y observa respecto a *L'assomoir:* «La sensación no se queda en él en un simple estado de sensación, sino que se eleva, se purifica y se hace sentimiento, poesía». Fue uno de los primeros críticos que admiraron a Verga, y por razones parecidas: su perfecta impersonalidad, su familiaridad con los temas, la «inmensa tristeza» que emana de sus escritos [15]. Pero Capuana difiere de Zola y de otros naturalistas franceses por la intensidad con que capta la naturaleza concreta del arte, cosa que debe en parte al patente influjo de De Sanctis. No se cansa de ponderar la necesidad de la «forma» (en el sentido de su maestro), que es a un tiempo «sentimiento» y «vida», términos que emplea casi indistintamente [16]. En otra cosa se aparta de la teoría realista, y es en rechazar cuanto en el arte no sea concreto,

y con ello todo lo «típico» o «tendencioso». A reflejo casi literal de De Sanctis suenan sus palabras: «El tipo es algo abstracto: es el Usurero, pero no Shylock; es el Desconfiado, pero no Otelo; es el Vacilante y el Quimerista, pero no es Hamlet» [17]. Esta oposición a lo típico se extiende a todo lo abstracto, a toda expresa intención política o social, a todo simbolismo. Y en la concreción encuentra argumentos contrarios al cosmopolitismo —el género de literatura «parisiense» representado por D'Annunzio [18]—, y favorables a la pintura de la realidad italiana y, en fin, al regionalismo, al arte de Verga, que hundía sus raíces en Sicilia y se centraba en las pasiones elementales de hombres relativamente sencillos. Capuana es un periodista literario que, en la crónica de cada día, se encuentra con asuntos para los que no está bien preparado. Mucho de lo que escribió no pasa de ser información trivial; pero, aun así, su actitud básica se recorta tan distinta de las pretensiones seudocientíficas de los naturalistas, y a su vez tan empapada de simpatía para lo que en éstos había de preocupación por la realidad y por la vida concreta circundante, que nos parece sentir en ella como una nítida (aunque limitada) teoría del naturalismo italiano.

La misma dirección se acusa en los pocos prólogos y cartas de tipo teórico que nos ha dejado Verga: «la mano del artista quedará absolutamente invisible...; la obra de arte parecerá que se ha hecho por sí sola, que ha madurado y brotado espontánea, como un hecho natural, sin conservar ningún punto de contacto con su autor» [19]. Pero Verga bien sabe que esta impersonalidad perfectísima es un «artificio querido y buscado, igualmente, para evitar (perdóneseme el juego de palabras) todo artificio literario, para dar una completa ilusión de realidad» [20]. Realismo tan objetivo y tan desligado de la mente del autor no puede, pues, provocar polémicas. Tiene una misión humanitaria, pero implícita solamente: defender «a los humildes y a los desheredados... Sin necesidad de predicar el odio, ni de negar la patria en nombre de la humanidad» [21]. La modestia de pretensiones, la firmeza con que se mantiene el derecho a la ilusión, dan a estas palabras un tono característico de sobria inten-

sidad, que es también la virtud del arte de Verga, en tan clara ruptura con la tradición retórica de la literatura italiana.

No obstante, podemos comprender por qué Benedetto Croce, al enfrentarse con la situación de la crítica literaria italiana poco depués de 1890, pensaba que la crítica no es sino un nombre colectivo donde caben las más diversas operaciones de la mente, y que muchas de éstas —como el enfoque biográfico o el método científico— nada tienen que ver con una concepción significativa de la crítica. Aunque Croce ya había descubierto a De Sanctis, todavía en su primera publicación, *La critica letteraria,* (1894), llegó a conclusiones de sorprendente relativismo respecto a la posibilidad del juicio estético. Su diagnóstico sobre los males que puede acarrear una erudición histórica peladamente positivista era tan agudo como oportuno y sigue valiendo hoy día, pero le costó ocho años encontrar el remedio propugnado en su *Estetica,* y hasta 1903 no lanzaría su revista, *Critica,* en cuyos artículos se revaloriza la moderna literatura italiana. Croce pertenece inequívocamente al nuevo siglo, por lo que los autores tratados en este capítulo más deben servirle de contraste que de fuente. En busca de inspiración se volverá hacia De Sanctis y hacia los alemanes.

VII

LA CRÍTICA INGLESA: HISTORIADORES Y TEÓRICOS

No sería injusto decir que, hacia 1850, la crítica inglesa alcanzó el nadir de su historia: los grandes románticos, Coleridge, Hazlitt y Lamb, habían muerto en los años treinta; Carlyle, la figura más relevante después de ellos, había dejado la crítica por la historia y el folleto social; Macaulay y Mill tampoco se interesaban ya por la crítica; los escoltadores de los grandes románticos, De Quincey y Leigh Hunt, aunque vivirían hasta 1859, no eran sino borrosos fantasmas de lo que fueron en su juventud. La teoría poética o no existía prácticamente o, a lo sumo, constituía una lejana derivación del romanticismo más popularizado: genio, imaginación, sinceridad de sentimientos, moralidad, función social del poeta, eran los temas —procedentes de Wordsworth en última instancia [1]— que se reiteraban superficialmente día tras día.

Y, sin embargo, el resurgimiento de la crítica inglesa estaba a la vuelta de la esquina. Llegó por caminos distintos y hasta no pocas veces desviado. Podríamos desglosar entre los diversos motivos un nuevo historicismo, un nuevo clasicismo, un nuevo realismo y, en fin, un nuevo esteticismo que habría de enfrentarse con el didactismo moralizante que saturaba la atmósfera victoriana. Pero estos motivos no están claramente diferenciados unos de otros: se combinan entre sí, admiten compromisos, buscan una auténtica síntesis.

El historicismo irradió de Alemania principalmente, y se dejó sentir primero en la filología clásica y, de forma más patente, en la teología [2]. Su poder se consolidó sin duda, aunque en los años sesenta sufriera un cambio de dirección y de espíritu al triunfar el evolucionismo darvinista. Pero, por lo que toca a la historia literaria, los resultados inmediatos fueron decepcionantes. Las ideas de Carlyle no encontraron realización sistemática, pues hasta el último decenio del siglo no se escribiría una historia de la literatura inglesa con visión coherente y de primera mano. Lo que florecía era la arqueología literaria, que ahora tenía como nuevo apoyo el ejemplo de las ciencias naturales, con su objetividad desinteresada, su afán de apurar la documentación y su escrupulosa exactitud. Pero los humanistas del Renacimiento o los sabios jesuitas y benedictinos del siglo XVII también habían cultivado estas virtudes de la erudición sin proponerse como modelo la ciencia física. Cuando un erudito como F. J. Furnivall (1825-1910), que fundó la Sociedad de Textos Ingleses Primitivos, la Sociedad Chaucer, la Nueva sociedad Shakespeariana y la Sociedad Browning, se proclamaba «botánico científico» [3], lo único que perseguía era dar mayor validez a las pruebas métricas que aplicaba a las obras de Shakespeare para fijar su cronología. En una violenta controversia con Swinburne, ridiculizó groseramente la confianza de este poeta en sus «largas, peludas, gruesas y embotadas orejas» [4], y todo porque Swinburne se había atrevido a poner en duda algunos hallazgos suyos. En la misma dirección actuó también la influencia de la investigación académica alemana. Hechos, paralelismos, fuentes obsesionaban por igual a especialistas y a principiantes. Cuanto fuera crítica o síntesis moría por desaliento o quedaba pospuesto para un futuro indefinido. En Inglaterra fue A. W. Ward (1837-1924), que había escrito una muy positivista *History of Dramatic Literature* (1875), el máximo exponente de dicho punto de vista, al que dio el significativo nombre de *Realpolitik* [5]. Los resultados y limitaciones de esta actitud bien se dejan ver en la riada incontenible de diccionarios, monografías, artículos, notas y preguntas. Siempre hay debajo de

ellos una concepción estática de la literatura, la más enemiga del posible historiador. Asimismo, el uso de las doctrinas psicológicas contemporáneas poco o nada favoreció a la crítica e historia literarias propiamente dichas. William Minto (1845-1893), en sus sólidos libros sobre *English Prose* (1872) y *Characteristics of English Poets* (1874), apenas si esporádicamente analizó algún pormenor de forma literaria, ya que había adoptado la psicología puramente atomista de Mill y Bain [6].

Los conceptos sociológicos y biológicos comenzaron a penetrar en la historia literaria casi simultáneamente. Los positivistas al estilo comtiano la entendían más bien como historia de las ideas y reflejo de la evolución social. Así John Morley (1838-1923), que escribió biografías intelectuales de *Voltaire* (1872), *Rousseau* (1873) y *Diderot and the Encyclopaedists* (1878), consideraba el arte como, «únicamente la transformación, en formas ideales e imaginativas, de un predominante sistema y filosofía de la vida». Y el fin de la crítica (que él llamaba «crítica sintética») es «rastrear las relaciones que se dan entre las ideas del poeta..., a través de las corrientes centrales de pensamiento, y las tendencias visibles de una época determinada» [7]. En una lección *On the Study of Literature* (1887), Morley recomienda a los estudiantes de literatura que se apliquen a «un ordenado y conexo examen de ideas, gustos, sentimientos, fantasía, humor, invención..., y de las múltiples variaciones que el tiempo y las circunstancias van produciendo incesantemente en la sociedad humana» [8]. Entre sus ensayos sobre figuras literarias, rocogidos en *Critical Miscellanies* (3 vols., 1886) y *Studies in Literature* (1890), lo más logrado es un simpático retrato de Byron, mientras que los trabajos dedicados a Carlyle, Macaulay, Wordsworth y Emerson están dominados o por el afán polémico de un liberal o por la justificación de un racionalista frente a las ilusiones románticas.

Mucho más fecundo para la historia literaria iba a ser el intento de transferir a esta disciplina el concepto biológico de evolución. A escala menor y respecto a la biografía literaria, encontramos ideas

de Spencer sobre la integración, en el libro de Edward Dowden *Shakspere: His Mind and Art* (1875). La evolución de Shakespeare es concebida como una autointegración moral, y sirve de ilustración a un patrón general humano. Utilizando la terminología de la *Biología* de Spencer, Dowden trata de mostrar cómo «la organización estructural de la naturaleza toda de Shakespeare se fue haciendo más compleja e intrincada», hasta que su obra llegó a ser «la expresión de una personalidad completa». Bajo esos tecnicismos suele enmascararse una intención moralizadora: Shakespeare acaba por alcanzar «un temple liberal, benigno, caritativo, y una dulce pero intensa serenidad» [9]. También es una tesis spenceriana, el progreso desde la vida comunitaria a la individual, la que empapa la *Comparative Literature* (1886), de H. M. Posnett, primer libro inglés consagrado expresamente al tema. Se trata de una concepción de la literatura comparada que sobrevive todavía en los países eslavos: un intento de estudiar la poesía oral en sus relaciones internacionales y conforme a un esquema evolucionista. En Rusia y hacia la misma fecha, Alexander Veselovski estaba empeñado en algo parecido, aunque con un saber especializado muy superior al del juez de Nueva Zelanda [10]. Pero el mayor representante, en la Inglaterra victoriana, de una historia literaria evolucionista fue John Addington Symonds, de quien hablaremos detenidamente más adelante.

Como veremos, con Symonds impera el naturalismo y la historia literaria pasa a ser una rama de la biología. Sin embargo, en la época victoriana existía una fuerte oposición al naturalismo. Partió primero de todo el movimiento estético, de escritores como Swinburne, Saintsbury y Gosse. Edmund Gosse (1845-1928), crítico tan polifacético como vulgar, siguió sólo de dientes afuera, y ello es muy significativo, los ideales evolucionistas del tiempo. En la *Short History of Modern English Literature* (1897), dice que su propósito es mostrar «el movimiento de la literatura inglesa» y, «sobre todo», «hacer sentir la evolución de dicha literatura» [11], pero en la práctica no nos da sino datos y algunas impresiones críticas sobre autores

y obras. Tiempo después, en un momento de sinceridad, confesaría su indiferencia por Taine y sus muchas deudas con Sainte-Bauve [12]. En cuanto a Swinburne y a Saintsbury, ya nos ocuparemos de ellos con la extensión que merecen.

Lo más fructífero para la historia de la literatura fue la vieja idea romántica que entiende el desarrollo literario como historia del espíritu nacional. Sugerida por Carlyle, encuentra largo eco a través de la época victoriana; por ejemplo, en los escritos de David Masson (1822-1907), futuro autor de una momumental *Life of Milton,* y en los populares libros de Henry Morley (1822-1894). Masson chapurrea a veces una jerga frenológica, como al referirse al «cerebro nacional de Bretaña que había sufrido una súbita contracción en los órganos frontales de la idealidad, la maravilla y la comparación». Ya en 1859 habla de la «evolución autónoma» como de «una ley natural por la que los géneros se separan unos de otros», o, mejor dicho, son «desplazados» de una forma original no descrita. Y neciamente llega a recomendar a sus alumnos que estudien «ese algo vital y esencial: clara transparencia... que llamamos mente o espíritu del tiempo» [13]. En cuanto a Morley, entiende la literatura inglesa como «biografía nacional», «historia de la mente inglesa», «expresión continua de un carácter nacional». Ideas que, a la hora de la verdad, quedaban oscurecidas por consideraciones simple y puramente pedagógicas. La literatura viene a ser un sistema de virtudes nacionales, «una encarnación de la vida religiosa de Inglaterra» [14], repertorio de pasajes vibrantes y de vidas no menos modélicas.

Ya cerrándose el siglo, W. J. Courthope (1842-1917) escribió su *History of English Poetry* (6 vols., 1895-1910), donde se combinan hábilmente los conceptos historiográficos principales de la época. El centro lo ocupa la «imaginación nacional», pero su discurrir histórico refleja el desarrollo de la sociedad y la política, que se supone crecen como un organismo biológico. Política y literatura manan de una fuente común: la evolución del carácter nacional. Y esta evolución es vista como un largo proceso dialéctico, una

lucha entre individualismo y colectivismo que atraviesa en línea recta toda la historia inglesa. Conseguir una perfecta síntesis y armonía entre estas dos fuerzas sería el ideal político y poético de Courthope. En la Edad Media el colectivismo predominó de manera nada sana. En el Renacimiento se equilibró la balanza, y en los tiempos modernos, debido sobre todo al romanticismo, el individualismo tiende a prevalecer tanto en poesía como en política. La Constitución inglesa con su armonía entre libertad y autoridad, es, para Courthope, el modelo de la armonía ideal entre la individualidad del poeta y la tradición nacional. La mirada del crítico ha sabido captar la historia intelectual en amplias, impresionantes perspectivas. Arrastrados por la flexibilidad de la concepción general y por la valentía con que Courthope la ha sacado adelante, no dudaríamos en asignar a esta obra monumental el primer puesto entre las historias literarias inglesas. Lástima que tal potencia crítica se vea entorpecida a menudo por la rigidez moral y el clasicismo académico. Es al analizar a los distintos escritores cuando más se acusan los defectos de Courthope, no del todo dotado para sentir las finuras de la forma poética; y en la impresión final parece como si la historia de la literatura inglesa se redujese a un abstracto juego de enormes movimientos y tendencias intelectuales donde el arte de la poesía ha desaparecido casi por entero [15]. Comparada con las realizaciones de Taine, Hettner o Brandes (por no hablar de De Sanctis) en el continente, la historia literaria inglesa se dibuja incapaz de lograr ese justo equilibrio entre crítica e historia que mantiene vivas dichas obras a pesar de sus limitaciones.

Claro que la historiografía estaba, por lo menos en Inglaterra, al margen de la crítica. Con arreglo al marco victoriano, tan receloso de teorías y especulaciones, la teoría de la literatura había de quedar también muy lejos, en el otro polo del mapa intelectual.

Eneas Sweetland Dallas (1828-1879) fue casi el único, entre los críticos victorianos, que se atrevió a levantar una teoría sistemática de la poesía y con aspiraciones científicas. Esta teoría consiste, en

gran parte, en una cuidada clasificación de los géneros según un esquema trinario, al estilo de la estética alemana. El esquema —aquí viene lo chocante— se superpone a una psicología fuertemente irracionalista que coloca el origen del arte en lo inconsciente o «alma oculta». Mezcla tan incongruente —psicología de lo inconsciente más fórmulas de machacona simetría— es lo que da a los libros de Dallas ese gustillo picante que no deben echar en olvido los degustadores de la historia de la crítica.

Dallas escribió dos libros: *Poetics* (1852) y *The Gay Science* (2 vols., 1866); este último era prolongación del primero, pero quedó sin acabar, a falta todavía de otros dos volúmenes. El segundo volumen de *The Gay Science* deja ver el cansancio del autor, que hacia el final se dedica a transcribir deshilvanadamente, de sus abundantes reseñas para el *Times* londinense, diversas discursiones relacionadas con la situación literaria. Dallas había sido alumno (en Edimburgo) de Sir William Hamilton, a quien nunca dejó de admirar como «el pensador más grande del siglo XIX» [16]. Impregna estos libros la tradición general de la psicología empirista británica, y también el escéptico antirracionalismo, basado en el sentido común, de su maestro. Dallas suele renegar irónicamente de los alemanes, «zahoríes que con su vista dejan chiquitos a los demás mortales», y los acusa así: «el alemán [Hegel o Schelling] fabrica el arte como fabrica el camello: sacándoselo de las honduras de su conciencia moral» [17]. Sin embargo, a través de Hamilton —que pretendía ser, después de los alemanes, el primero que había desenvuelto el concepto de lo inconsciente [18]—, absorbió la corriente irracionalista y romántica de la estética germana. Conocía de primera mano a A. W. Schlegel y la *Vorschule der Aesthetik* de Jean Paul [19], y, por supuesto, estaba al tanto de toda la tradición platónica, tan preocupada por la inspiración inconsciente, en particular Sidney y Shelley. El Ruskin de la primera época no se le va así como así de la cabeza; en cambio Arnold le resulta demasiado intelectual [20]. Este notable conocimiento de la historia de la crítica hace más viva y animada toda la exposición de Dallas.

No nos costará mucho desenredar las fibras que no logran integrarse en su obra. Por de pronto, el empirismo psicológico británico, que pretende erigir la poética en una «ciencia del placer». Según Dallas, la Gaya Ciencia de su segundo libro hay que interpretarla como «la ciencia alegre» *(the joy science).* Fin del arte es «su propio buen placer». La imaginación es «la casa del placer»; el «país de los sueños» es «un paraíso en lo esencial». Y el placer artístico no puede ser otro que el placer de la fantasía [21]. El poeta nos trae —y Wordsworth es su más alto ejemplo— «un evangelio *sui generis:* la buena nueva de una gran alegría o la buena nueva de alegrías menores, pero siempre, siempre, placer» [22]. Como Jeffrey y como sus modelos, Dallas ve en la poesía una escuela de simpatía y cordialidad: «El estudiante de poesía... aprende a solfear por toda la escala de las emociones humanas. El poeta predica un evangelio, enciende la llama del amor y confía en la fuerza de esas simpatías por las que un hombre se ve inducido a imitar a otro» [23]. Como sus predecesores, Dallas pasa grandes apuros bregando con el «placer puro», el «placer mixto» y el «placer oculto», y se devana los sesos frente al «doloroso placer» de las lágrimas y la tragedia [24].

Pero nuestro crítico disiente de los empiristas tradicionales en lo tocante a la imaginación. Éstos la identificaban harto estrechamente con la memoria, la pasión o la razón (en el sentido de poder inventivo). Para él, en cambio, la imaginación es un término general con que se designa cualquiera de las actividades inconscientes de la mente, sea la memoria involuntaria, la emoción subconsciente o la razón inconsciente. Esta «alma oculta» es la fuente de donde saca su fuerza el artista, pues Dallas está convencido de que la conciencia sólo puede acarrear perjuicio a la acción y la creación: «Intentamos hacer algo y no podemos; lo conseguimos cuando dejamos de intentarlo» [25]. El subconsciente es algo más que fuente del arte; es también base de su atractivo y medida de su valor. «El arte es poético en la medida en que tiene este poder de atraer a lo que yo llamaría la mente ausente, a diferencia de la mente presente, que es aquella sobre la cual cae el gran chorro de luz de

la conciencia y única a la que la ciencia apela» [26]. De ahí que Dallas considere la autoconciencia como «dañosa para la poesía», y que excluya de la poesía auténtica cuanto sea composición didáctica, artística, satírica» [27]. Evidentemente, lo de «artístico» hay que entenderlo como artificioso, calculado, rebuscado, en cualquiera de sus formas. Y es muy lógico entonces que la lírica sea «poesía más perfecta» [28], y que el poeta haya de ser «sincero» por encima de todo. Dallas lamenta esa tendencia de su tiempo, en Tennyson y otros, hacia el lirismo dramático. «Hay cantos báquicos surgidos de abstemios que no pasan de una gaseosa con jengibre; cantos hogareños, de impenitentes vagabundos; cantos cinegéticos, de gente cuyo mayor trofeo son ratas y ratones o algún venadillo de nada; cantos bélicos, de señoras absolutamente inofensivas; cantos marineros, de hombres de tierra adentro que se marean al pasar el río...; y cantos devotos, de quien no ha puesto los pies en una iglesia» [29].

Toda esa intuición de Dallas —los libres e inconscientes juegos de la imaginación; la espontánea sinceridad del poeta, que se nutre de su alma escondida— queda reducida de hecho a muy poca cosa. Puede que una observación como ésta: «en toda buena poesía existe latente un significado que rebasa la simple aseveración de hechos» [30], suene a anticipado psicoanálisis; pero en realidad sólo va dirigida a captar el valor de lo vago y sugestivo en poesía. Dallas llega a decir que «la más delicada poesía apenas si conlleva algún significado preciso», y aduce la oda de Wordsworth *Intimations,* la cual se supone que contiene «muchos versos donde se encierra una especie de esencia de la poesía, pero a la que no resulta posible atribuirle un significado nítido. El citadísimo pasaje 'desde nosotros, descensos, desapariciones, vagos barruntos de una criatura que fluctúa por mundos no advertidos' es exquisitamente bello, pero carece de todo sentido particular» [31]. Y, al final, se contenta con inclinarse ante la «magia», ante «un poder oculto que se esconde en las palabras [del poeta]» [32].

Dallas carece de instrumentos con que penetrar en lo inconsciente o describirlo al menos, y cuando le toca discutir la teoría

de los géneros, cae en hipotéticas clasificaciones del todo ajenas a su intuición fundamental. Divide los géneros, de modo bastante tradicional, en representación *(play),* cuento y cantar, pero después declara —parece que recordando el esquema de Jean Paul [33]— que la representación se refiere al presente, el cuento al pasado, y el cantar al futuro. La dramática utiliza la 2.ª persona del plural, la épica la 3.ª del singular, y la lírica la 1.ª del singular. Dallas insiste una y otra vez en que tiene que ser la 2.ª del plural (no del singular) la que rija en la dramática, pues el *thee* (te, a ti, etc.) usado por los cuáqueros no hace sino poner de manifiesto su egocentrismo [34]. Ni por asomo se le ocurre pensar en el latín, el francés, el alemán (o el español). Además, la dramática está ligada a la «pluralidad», así como la épica a la «totalidad» y la lírica a la «unidad» (o sea, las categorías kantianas de cantidad, traídas por los pelos para una nueva tríada). Por si fuera poco, Dallas nos atosiga puntualizando que la dramática es «romántica» (en el amplio sentido de «moderna»), la épica «clásica» y la lírica «divina», amén de que la dramática es «belleza», la épica «verdad» y la lírica «bondad» [35].

Este esquema de la *Poetics* no se repite en *The Gay Science,* pero aquí surge otro, también trimembre. Se trata de la tendencia de la mente a la similitud (o semejanza), en la que se distinguen tres formas: 1) «yo soy eso o como eso»; 2) «eso es yo o como yo»; 3) «eso es eso o como eso». La primera forma contiene el principio rector del arte dramático: la simpatía; la segunda corresponde al «yo» de la lírica; la tercera contiene el principio rector del arte épico o histórico: la imaginación [36]. Nótese que, por un súbito olvido, «imaginación» no tiene ya el amplio sentido de acción automática de todas y cada una de las facultades, sino que significa algo más corriente, facultad formadora de imágenes o representadora. Pero el esquema es apurado hasta el fin, con objeto de explicar los distintos tipos de imaginería. La tendencia asimiladora de la simpatía se manifiesta en el drama al identificarse el poeta con sus caracteres mediante las distintas «personalizaciones»

(personations) dramáticas o metafóricas. La tendencia asimiladora del egocentrismo se deja sentir en la lírica como «la especie de imaginería conocida por los nombres de antropoformismo y personificación». Así que, la «falacia patética» de Ruskin no es falacia en absoluto [37]. Finalmente, hay una clase objetiva de similitudes que, según el esquema, parece corresponder a la épica, pero que está ejemplificada por lo que podríamos llamar sinestesia, comunidad de sentidos, «amalgama de metáforas» [38]. Pasado el descubrimiento de dichas similitudes, queda la última fase de la actividad poética: la percepción de la unidad. Dallas, siempre ingenioso, diferencia tres tipos de conjuntos poéticos —conjuntos de intensión, de protensión y de extensión—, los cuales vuelven a relacionarse con los géneros: «El conjunto intensivo es el predilecto de la actitud lírica; el conjunto protensivo domina en la épica, y el extensivo constituye la misma vida y esencia del arte dramático» [39]. Este salto de la mente «de lo particular a lo universal, de lo accidental a lo necesario, de lo temporal a lo eterno, de lo individual a lo general», es lo que explica la creación artística de los tipos, el «simbolismo» [40]. No se me alcanza cómo pueda compaginarse este hipotético esquema trinario de géneros y de tipos metafóricos con aquella exaltación primera de lo inconsciente, dado que ahora, sin duda alguna, la lírica ha dejado de ser el género supremo. Y hasta la dramática pasa a ser el arte peculiarmente cristiano, ya que a la tragedia griega se la interpreta —¿no es curioso?— como de sustancia épica. Todo ello acaba en una sentimental «teología del arte» [41]. La poesía verdaderamente grande es la de índole religiosa, y aun de acento «protestante» [42]. Dallas ve en Milton al héroe indiscutible, mientras que en Thackeray y en la novelística victoriana le repele «el marchitarse del héroe», la hegemonía de la biografía anecdótica y del falso individualismo [43].

Los modernos descubridores de Dallas se sienten felicísimos de haber sacado a la luz un pre-psicoanalista y hasta «una especie de D. H. Lawrence más temprano y menos acosado» [44]. Tal interpretación olvida, sin embargo, que Dallas carece de visión unificadora,

que el «alma oculta» no sale de su escondrijo, y que esa construcción de un sistema trimembre de géneros e imágenes, por ingeniosa que sea, ni se tiene en pie cuando la miramos de cerca, ni es original en su método, sino tomada de los alemanes. Dallas levantó en el aire un quimérico castillo de estilo victoriano, amasijo de harapos y remiendos que, por ser mera curiosidad histórica, no puede volver a la vida.

Todavía hubo otro teórico que se propuso dar a la crítica una base científica: nos referimos a George Henry Lewes (1817-1878), conocido también por su popular biografía de Goethe (1855) y por sus relaciones con George Eliot. Se le debe una serie de artículos sobre los *Principles of Success in Literature* (1865), los cuales sólo mucho más tarde (1885) formaron volumen propio. No creo que estos ensayos tuvieran mucho eco, por más característicos que sean de la época y del hombre. Lewes quiere descubrir un «método literario» fundado sobre leyes psicológicas y que entrañe principios verdaderos para todos los tiempos y pueblos. Pone su fe —y no es chica sorpresa— en «el éxito como piedra de toque del mérito» [45], aunque claro que haciendo diferencia entre varios tipos de éxito. Los principios del éxito son ni más ni menos que los principios de la literatura, entre los cuales él distingue tres: el de visión (forma intelectual), el de sinceridad (forma moral) y el de belleza (forma estética). Parece no darse cuenta de que no ha hecho sino rebautizar Verdad, Bondad y Belleza. Todo gira alrededor del principio de experiencia, autenticidad y visión directa, por el lado de la verdad; sinceridad y rectitud, por el lado de la bondad; economía, sencillez, continuidad, clímax y variedad estilística, por el de la belleza. La concepción entera respira un muy típico «sentido común», pero es de lo más simplona.

A pesar de eso, no hay que ver en Lewes una mente afilosófica o provinciana. Fue un filósofo extraordinariamente polifacético y popular, autor de una *Biographical History of Philosophy* (1845-1846) y de muchos libros de psicología y fisiología. Escribió abundantes artículos de crítica para la *Westminster Review,* y rese-

ñas teatrales para *The Leader.* Por la orientación puede llamársele «clásico» o, mejor, racionalista, positivista y, desde luego, antirromántico. Sus juveniles artículos sobre la estética de Hegel [46] —de la que hace una exposición descriptiva y nada desfavorable—, o sobre las *Lecciones dramáticas* de A. W. Schlegel [47], o sobre las obras de Lessing [48], no sólo revelan un gran interés por los alemanes, que culminará con la *Life of Goethe,* sino que dibujan muy bien su postura. A. W. Schlegel le parece a Lewes un escritor popular, merecedor de los aplausos recibidos, sí, pero «en cuanto oráculo, o sea, como crítico racional, serio y filosófico», hay que considerarle «uno de los más peligrosos guías que pueda consultar el estudiante». Y, por lo que se refiere a su pretendida profundidad filosófica, no la estima poco ni mucho: «Más vale una mala crítica analítica que una filosofía mediocre» [49]. Lessing es el contrapeso perfecto. Lewes gusta de sus «tendencias directas y prácticas» y encuentra que su inteligencia es «de una calidad eminentemente británica». Como máxima alabanza, dice de Lessing que «de todos los alemanes, es el menos alemán», donde por «alemán» habrá que entender oscuro, seudoprofundo y pedantesco. Lo que Lewes considera «molestísimo» es el entusiasta ensayo de F. Schlegel sobre Lessing, por creerlo «un elogio indirecto de la 'Nueva Escuela', que es como llamaban a la que desembocó en estas extravagancias bautizadas con el nombre de Romanticismo» [50]. Y cuando le tocó escribir acerca de *The Errors and Abuses of English Criticism,* atacó la costumbre todavía vigente de no firmar las reseñas, y sentó de paso que el oficio de la crítica consiste en «traducir las emociones del poeta a sus ideas fundamentales o correspondientes» [51]. La crítica racionaliza, traduce a conceptos.

Parece, pues, lógico que Lewes llegase a ser el primer expositor inglés de la teoría del realismo en la novela, aunque debemos recordar que, pocos años antes, era ferviente admirador de la tragedia clásica francesa y de las interpretaciones de la actriz Rachel [52]. Nada había en Inglaterra comparable a las polémicas de Francia cuando nuestro autor presentó el realismo a sus compatriotas en 1858:

«El arte es representación de la realidad»; «el realismo es la base de todo arte». A los novelistas alemanes contemporáneos los juzga Lewes con gran severidad: no deja hueso sano a Gustav Freytag y Otto Ludwig por falsos y ñoños, mientras que Paul Heyse y Gottfried Keller le arrancan algún elogio, dentro de ciertas reservas [53]. En otros contextos censuró la irrealidad de los *Travailleurs de la mer,* de Victor Hugo; el «melodramatismo e inverosimilitud» [54] de *Jane Eyre,* y las abultadas fantasías y los muñecos de palo de Dickens. A este último —con quien, por cierto, tuvo trato personal— le pinta como hombre «que ve visiones», de una fantasía tan compulsivamente vívida que raya en lo alucinatorio [55]. Aun así, no tengamos a Lewes por defensor de un naturalismo al pie de la letra. Era poco amigo de lo que él llamaba «detallismo» [56], y siempre habló de que hacía falta una selección de los elementos típicos. Si apela a algo es a «la necesaria coherencia de la realidad», a «las auténticas relaciones entre las cosas» [57], lo cual no excluye propiamente la fantasía regulada ni la creación de tipos humorísticos que exciten y guíen la imaginación del lector, tal como Dickens supo hacerlo.

Puntos de vista muy parecidos mantuvo George Eliot (Mary Ann Evans, 1819-1880), y no es que todos los hubiese de tomar de Lewes. En su labor crítica abundan los trabajos que apenas rozan la teoría literaria, ni aun la novela. El tono puede ser increíblemente áspero y mordaz; por ejemplo, al comentar «el insolente desaliño» de las biografías de Lord Brougham y la calidad de «ópera mala» con que suena la *Maud* de Tennyson; o al pintar satíricamente a Edward Young, el autor de *The Night Thoughts* —blanco no muy tentador ni hace cien años—, «excogitando epigramas o arrobados soliloquios a la luz de una vela puesta sobre una calavera», y urdiendo «monstruosos absurdos» para las hipérboles más embusteras [58]. Más interesó en la época la serena defensa del realismo emprendida por George Eliot, y particularmente aquel pasaje de *Adam Bede* (1859) en que dice contentarse con «narrar mi sencilla historia, sin querer presentar las cosas mejores de lo que son,

y sin temer otra cosa que la falsedad». Su gran aspiración es la verdad, como lo había sido para Tolstoi, unos años antes, en las historias de Sebastopol. «La fiel representación de las cosas comunes y corrientes», reza su definición de la novela [59]. Pero esta estética participa también de la simpatía y el amor: «El arte es lo más próximo a la vida; es un modo de ampliar nuestra experiencia y de extender los contactos con nuestros semejantes allende los límites de nuestro destino personal» (palabras que muy bien podrían haber pronunciado un Wordsworth o un Tolstoi); «Una pintura de la vida humana tal como puede realizarla un gran artista, arranca por sorpresa, hasta de los seres vulgares y egoístas, esa atención a lo ajeno que podríamos denominar la materia prima del sentimiento moral» [60]. George Eliot defiende este realismo de carga emotiva y humanitaria en dos frentes distintos: contra los sensibleros falseadores de la realidad, como en el caso de las «novelas tontas y damas noveleras», a las que dedicó un gracioso ensayo [61], y contra los moralistas de vía estrecha. En un curioso intercambio epistolar con el filósofo positivista Frederic Harrison, exalta «la doctrina estética como la más alta de todas las doctrinas», y añade: «Si deja de ser puramente estética, si en algún punto pasa del cuadro al esquema, se convierte en la más desvergonzada de todas las doctrinas» [62]. Eliot pondera, por ejemplo, la «amplia tolerancia» moral del *Wilhelm Meister* de Goethe, y arremete contra «los hábitos clericales» [63] de Charles Kingsley, aunque en momentos de intimidad no dejara de reconocer que ella misma había «pecado contra sus propias leyes», y no pocas veces, en sus novelas [64]. Cifra su ideal en conseguir un efecto estético, convencer, dar ilusión de realidad. Hablando de cierta novela, critica un episodio por estar «descrito solamente, en vez de presentado» [65] de modo directo. Pero Eliot no tenía ninguna receta utópica que brindar sobre el mejor método de contar una historia. Se pregunta: «¿Y por qué no se va a poder narrar una historia a lo que salga, si así se lo pide al autor su particularísimo modo de ser?» [66], y cita el *Tristram Shandy* sin hacer ascos. Su realismo no se preocupa de especiales requisitos,

cuanto menos de refinamientos teóricos. Ella no era ningún Henry James.

Lo más sorprendente es un fragmento recientemente publicado que muestra a George Eliot reflexionando sobre *Form in Art* (1868) y empleando un vocabulario psicológico y biológico (aprendido en Lewes, probablemente). La «forma en poesía» es interpretada aquí como un complejo organismo «en virtud del cual ninguna de sus partes puede sufrir aumento o disminución sin que todas las otras participen en el efecto producido y sin que ocurra la consiguiente modificación del organismo en su conjunto». Vuelve a erigirse en canon estético el principio procedente de Aristóteles en última instancia: «A esta luz, las formas del arte pueden ser llamadas superiores o inferiores basándonos tan sólo en el mismo principio que nos hace aplicar tales palabras a los organismos; a saber, en proporción a la complejidad de las partes ligadas en un todo indisoluble» [67]. Con esto se enunciaba por anticipado un criterio de complejidad semejante al que hoy utiliza la «Nueva Crítica», aunque George Eliot destaque mucho más el paralelismo biológico. Lástima que no hubiese continuado esta línea de pensamiento, cosa que le habría permitido modificar, o complementar al menos, su teoría del realismo en la novela.

Si la teoría novelística era realista por lo general, la teoría dramática apenas existió. El tan citado y celebrado ensayo de George Meredith *Essay on Comedy and the Use of the Comic Spirit* (1877) no pasa de ser una caprichosa divagación por la historia de la comedia, con alabanzas para Molière y Congreve, pero que aporta poquísimo a la teoría general. Simplemente, se nos dice que la comedia florece más pujante en aquellas sociedades civilizadas donde no ha habido «una marcada desigualdad social entre los sexos». Algún esfuerzo se hace, igualmente, para vincular la Musa cómica al entendimiento y para distinguirla de la sátira y la ironía. Sin embargo, no veo qué luz podrá dar una definición que presenta a la «ironía» como «el humor de la sátira», o una distinción basada en que la yuxtaposición de caballero y escudero en el *Quijote* es

una «concepción cómica», mientras que la oposición temperamental entre ambos personajes es «de lo más humorístico» [68]. Estoy de acuerdo con Croce en que clasificaciones psicológicas de este jaez no conducen a ninguna parte en la crítica literaria.

Tampoco los poetas del tiempo llegaron más lejos al describir la naturaleza de la poesía. Robert Browning escribió un ensayo crítico sobre Shelley (1852), concebido en principio como introducción a un ramillete de *Letters of Percy Bysshe Shelley,* cartas que resultaron apócrifas de todo punto. Allí acoge la distinción entre poeta subjetivo y poeta objetivo con el más rabioso platonismo. El poeta subjetivo «se ve impulsado a dar cuerpo a aquello que percibe, no tanto con referencia a los muchos de abajo como al Uno que hay sobre él, Inteligencia suprema que aprehende todas las cosas en su absoluta verdad»... «No lo que ve el hombre, sino lo que ve Dios: las Ideas de Platón, semillas creadoras que arden en la mano divina; por ellas es por lo que se afana y lucha [el poeta]»... «Él excava allí donde se encuentra, prefiriendo buscar [los elementos primigenios de la humanidad] en su propia alma, como los reflejos más cercanos del Espíritu absoluto». El giro hacia lo íntimo que se daba en Shelley es encarecido, con vocabulario muy coloreado por el idealismo platonizante, como «un presentir la correspondencia del universo con la Divinidad» [69]. En el fondo, es el propio proceder de Browning el que está en juego. Shelley sirve de pretexto una vez para dejar patente la aspiración de Browning: cuanto más individual, más universal es. Y lo subjetivo se hace objetivo. Pero todo esto no es sino la dialéctica de lo universal y lo particular. El poeta es testimonio de Dios y habla en Su nombre.

Un poeta más humilde, Gerard Manley Hopkins (1844-1889), revela la misma obsesión religiosa cuando se pone a meditar sobre poesía. La función del poeta, a su juicio, consiste en glorificar a Dios reproduciendo los dechados *(inscapes)* de cosas y gentes. Tan llamativo término parece referirse unas veces a la naturaleza: cualquier modelo suyo, cualquier reflejo del Creador en la creación; otras veces alude a algo propio del arte, «una belleza de estilo muy

característica, individualmente o como especie»; en fin, otras se refiere, simplemente, a un «modelo o diseño» tanto natural como artístico [70]. Hopkins recuerda muchísimo a Ruskin en el afán por la verdad de la observación y la anotación minuciosa de los fenómenos naturales, y recuerda igualmente a Arnold cuando pide la mayor seriedad. Pero casi todas sus reflexiones sobre poesía son de tipo técnico: distingue así tres niveles de estilo —que son los mismos tradicionales con nuevos nombres—: «lenguaje de la inspiración», «lenguaje parnasiano» y «lenguaje del verso» [71]. Y lo que le interesa más profundamente es la teoría prosódica. No voy a entrar aquí en una historia de la métrica, pero parece que la teoría del «ritmo alabeado» *(sprung rhythm)* creado por Hopkins no es de unas ideas muy claras ni muy exactas, y que su principal valor consiste en ser una defensa de los propios procedimientos del poeta y de toda la tradición del verso anglosajón y aliterativo en lengua inglesa. Hopkins acierta a ver muchas cuestiones importantes, como el paralelismo entre sonido y significado, o el contrapunto de esquema métrico y acento de intensidad; sin embargo, ese «ritmo alabeado» no es sino un nombre extraño con que bautiza la utilización extrema del contrapunto hasta acabar con el esquema métrico fijado convencionalmente [72]. La teoría de Hopkins es una reacción contra el *Essay on English Metrical Law* (1857), de Coventry Patmore, que identificaba el acento métrico y el verbal y encarecía la naturaleza dipódica del verso inglés [73]. Pero no es cosa nuestra resolver cuestiones de técnica y práctica poéticas. Tenemos que volvernos hacia los críticos profesionales. Y hacia la figura central de la época, que es, a todas luces, Matthew Arnold.

VIII

ARNOLD, BAGEHOT Y STEPHEN

MATTHEW ARNOLD (1822-1888)

A lo que parece, Matthew Arnold se mantiene firme en ese puesto que le califica como el más importante crítico inglés de la segunda mitad del siglo XIX. Es una cima a la que le ha elevado no sólo su crítica literaria, sino también su prestigio como poeta y como crítico en general de la sociedad y la cultura inglesas. Actualmente, tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos —y sobre todo en los círculos académicos—, la influencia de Arnold se deja sentir todavía. Pesa más ahí su *Kulturphilosophie* que su crítica literaria; pero hay críticos del siglo XX, como Irving Babbitt, T. S. Eliot, F. R. Leavis y Lionel Trilling, que acusan afinidades de enfoque con él, y bien claras. Arnold nos trae una apología de la cultura, una restauración del ideal de la *paideia* griega, modificado por el sentir cristiano; aboga por el estudio de las humanidades frente a las crecientes intrusiones de la preparación profesional y científica; traza una pintura satírica de la clase media anglosajona, con su filisteísmo y su religiosidad de sesgo antiestético; defiende la poesía y la literatura, así como el espíritu crítico y el libre ejercicio de la crítica; en fin, aboga también —aunque esta parte de su actividad sea la más anticuada— por una religión sin dogmatismos.

Si examinamos más de cerca estos puntos de vista, acaso lleguemos a la conclusión de que lo que Arnold propone ni es cosa nueva ni peculiarmente suya. Cabría decir que no hace sino reimplantar el ideal de la *Bildung* alemana, conforme lo habían formulado Goethe y Wilhelm von Humboldt: con ellos comparte el tomar por modelo a la Antigüedad, el elogio del desinterés, los horizontes europeístas y esa concepción básica del hombre ideal como hombre entero y verdadero en quien se da una unidad de facultades, de entendimiento y sentidos, que era lo que Arnold llamaba «razón imaginativa». Tal vez se nos figure que la defensa de las humanidades frente a las ciencias necesita hoy fundamentos muy distintos que en el siglo XIX; y, en relación con la satírica pintura de la clase media inglesa, que está pasada de rosca y trasnochada. Tal vez no veamos en la religión arnoldiana más que un desdichado híbrido de estoicismo y evangelismo, de Goethe y Schleiermacher. Puede que consideremos inútil matraca (yo sí, desde luego) tanta preocupación —la suya y la nuestra actual— por la salvación de las letras. Arnold no se harta de repetir que la literatura educa, forma al hombre, le hace ver las cosas, conocerse a sí mismo, alcanzar la serenidad. Puede también que Arnold pierda toda noción de perspectiva cuando, queriendo extender más y más los derechos de la literatura, espera que ésta reemplace un día a la religión: «El futuro de la poesía es inmenso», comienza el famoso pasaje que culmina con la afirmación de que «la mayor parte de lo que ahora pasa entre nosotros por religión y filosofía será reemplazado por la poesía» [1]. Tomada al pie de la letra, esta meta podrá parecer absurda o indeseable si sólo significa que la gente dejará de creer en religiones y filosofías porque la poesía suministrará a cada uno su cosmovisión suficiente. Implícitamente, es como si Arnold recomendase su propia *Weltanschauung,* rebelde a aceptar cualquier dogma o cualquier filosofía sistemática. Quisiera que nos contentásemos con una concepción «poética» de la vida, más amiga de lo moral y emotivo que de la religiosidad tradicional o de la filosofía sistemática. «Moralidad con un toque

de emoción» era, para Arnold, la mejor definición de lo religioso y lo poético.

Claro que, desde nuestro propósito —ajustado siempre a la crítica literaria—, ni nos van ni nos vienen muchas de estas cuestiones, por importantes que sean para el gran debate sobre la religión y la cultura. Lo que nos toca es precisar las aportaciones de nuestro crítico al pensamiento literario y poético.

Ante todo, Arnold es un importantísimo paladín de la crítica. Y crítica no significa para él, por supuesto, sólo la literaria, sino el espíritu crítico en general, la aplicación de la inteligencia a todos y cada uno de los asuntos posibles. Arnold es un elocuente abogado del «desinterés», la curiosidad, la flexibilidad, la cortesía, la libre circulación de ideas. Particularmente ataca el provincianismo británico y recomienda abrir las puertas a los vientos doctrinales europeos, y en especial a los franceses y alemanes. Alegato tan valioso entonces como ahora y que debe ser visto en su marco histórico. En cuanto al «desinterés» ideal predicado por Arnold, no hay que entenderlo como despego olímpico o torre de marfil en que refugiarse. Nada costaría demostrar que él mismo vivió profundamente los problemas de su tiempo, que se enzarzó en polémicas y que alguna vez perdió los estribos [2]. «Desinterés» tenía, sin duda, un sentido muy concreto: huir de todo fin inmediato de tipo político o sectario; abrir el espíritu a los más amplios horizontes; negarse a los prejuicios; imponer serenidad a las pasiones del momento. La célebre fórmula que entiende por fin de la crítica «el intento... de ver el objeto tal como realmente es en sí mismo» [3], acaso desate más interrogantes de los que resuelve, pero es un buen antídoto frente a «los apasionamientos en lo que gusta y lo que no gusta» [4], frente a la excentricidad, al «capricho de cada uno» [5]; y, al mismo tiempo, marca «el justo tono y temple mental» [6] de la buena crítica. «Desinterés» quiere decir, igualmente, «curiosidad» intelectual, «instinto que [nos] acucia a tratar de conocer lo mejor de cuanto se haya conocido y pensado en el mundo, sin parar mientes en el lado práctico, en la política y cosas así» [7]. Puede que eso de «lo

mejor» lleve a otra petición de principio, pero lo cierto es que de nuevo apunta a algo concreto y bueno: zafarse de las ataduras de tiempo y lugar, sentir viva toda la tradición occidental y la presencia de los grandes clásicos, concebir a Europa como «una gran confederación» [8]. La propia «curiosidad» de Arnold quizá se haya quedado muy por debajo del ideal goethiano de literatura universal (al que alude nuestro crítico); no olvidemos, sin embargo, que frecuentaba a Homero y a Sófocles en sus originales, y que recibió con los brazos abiertos a Leopardi, Heine y Tolstoi, además de estar enteradísimo de la crítica francesa del tiempo (no sólo conocía a Sainte-Beuve y a Taine, sino a Planche, Nisard, Villemain, Scherer, Vinet, Saint-Marc Girardin y muchos otros). Cierto que su erudición suele ser ligera y que flojea extrañamente su familiaridad con la antigua literatura inglesa, salvo en los nombres más gloriosos. Tenía el miedo del caballero culto a los despliegues pedantescos, y eso le hace desdeñar su propio saber con un puntillo de burlona humildad. Hemos de admitir que no llegó a la altura de Sainte-Beuve, Dilthey o Croce (al fin y al cabo, no era sino un poeta y un atareado inspector de escuelas); pero también que leía el griego y el latín, el alemán y el francés (con su poquito de italiano), y que sabía bastante para ser un crítico nada deseoso de convertirse en profesional de la historia literaria o de la filología clásica. Su defensa del espíritu crítico y de una atmósfera propicia al libre intercambio de ideas, su exaltación de la objetividad, del puro desinterés y de la curiosidad (rectamente entendida), nada han perdido hoy de su valor y justeza.

Arnold dijo también cosas de mucha enjundia sobre la teoría de la crítica. Los puntos de vista no son del todo consecuentes y acaso hayan sufrido un cambio al final de su vida. Muchas veces parece haber creído en una crítica puramente descriptiva o interpretativa: «El único juicio valioso es... el que se forma por sí casi insensiblemente». Deber del crítico es «comunicar los últimos conocimientos, y dejar que su propio juicio pase con ellos»; erigirse en «una especie de compañero y guía» [9]. Arnold llegó a decir lo

siguiente: «No me gustaría decidir nada por mi propia autoridad; el gran arte de la crítica está en quitarse uno de en medio y dejar que la humanidad decida» [10]. La principal función de la crítica es «establecer una situación intelectual de la que pueda valerse provechosamente la potencia creadora» [11]. Así que la crítica, según esta concepción, realiza una labor informativa, liberadora, preparatoria para la creación. Arnold trazó un retrato del crítico perfecto al cantar las alabanzas de Sainte-Beuve: «un crítico mesurado, no exuberante; central, no provinciano; vivamente curioso y aplicado, y que tiene por lema la Verdad (o «Truth», pues así, en inglés, figura la palabra grabada en su sello); más aún, de alegre y amigable genio, tan bueno en la forma como en el fondo» [12]. Pero esta jovialidad y cosmopolita tolerancia no era sino un lado del alma de Sainte-Beuve, como tampoco representa al Arnold completo. Sobre todo en los últimos años, Arnold asentó con firmeza la importancia del juicio crítico. Su temprana defensa de la Academia Francesa estaba formulada en nombre de un «alto y recto canon en materias intelectuales», de la «rigurosa disciplina» [13], y desde muy pronto expresó su creencia de que «tiene que darse un juicio final en la opinión literaria de Europa, si es que no en la opinión literaria de una nación, y en cincuenta años, si es que no en cinco» [14]. En *The Study of Poetry* le vemos defender la «estimación real» frente a la estimación histórica o la estimación personal, que le parecen, una y otra, meras falacias. Por estimación personal entiende la basada en «nuestras afinidades, gustos y circunstancias personales» [15], un juicio establecido a la luz de nuestra historia particular y que, por ser puramente subjetivo, resulta inadecuado. En cuanto al rechazo de la estimación histórica, precisa mayores explicaciones. Es la sobreestimación nacida de ver una obra como una fase primera de la evolución literaria, y especialmente si se trata de la primitiva poesía nacional. Según Arnold, el «empeño de que uno se familiarice con el tiempo y la vida y las circunstancias históricas» de un verdadero clásico ha de calificarse de «simple diletantismo literario, a no ser que ello conlleve... de suyo un más claro sentido y un

goce más profundo» [16]. En otra ocasión, al ocuparse de los elogios de Edmond Scherer al método de la crítica histórica, comenta: «peligrosa doctrina la de creer que de semejante estudio pueda 'brotar espontáneamente' la recta comprensión de la obra [de Milton]. Brotará en una mente preparada de cierto modo, no en todas las mentes». Y tras poner a Macaulay (una de sus grandes fobias) como ejemplo de docto biógrafo e historiador que dejaba mucho que desear como crítico, concluye: «No confundamos el método con el resultado perseguido por el método: el recto enjuiciamiento» [17]. En parte, Arnold sólo se propone desautorizar las pretensiones (cada vez mayores y para él desatinadas) de tanto y tan apasionado rebuscador de antiguallas como había en su tiempo. Por eso cree excesivo el valor que se daba a la *Chanson de Roland,* a los libros caballerescos en general y al mismo Marot; por eso protesta contra la adoración de los alemanes al *Nibelungenlied* [18]. Pero, en parte también, Arnold desea de corazón liberarse de su propio historicismo y del de su época, siempre amenazados de caer en un completo relativismo de valores. Tal vez la «estimación real» oculte otra *petitio principii* y más enrede que aclare el problema de la realidad; pero, cuando menos, Arnold comprende la necesidad de esa estimación y la sienta de forma muy viva.

Nadie piense —se equivocaría— que nuestro crítico no lo fue histórico. Le habían imbuido el punto de vista histórico desde la mocedad, pasada a la sombra de su padre, el Dr. Thomas Arnold, que fue uno de los primeros expositores de la ciencia de las antigüedades clásicas y del sentido histórico según la tradición alemana. La lección inaugural de Arnold en Oxford, *On the Modern Element in Literature* (1857, publicada en 1869), presenta una visión de la historia —hay que reconocerlo— de lo más determinista y esquemática, casi al estilo hegeliano. El autor pasa revista a una sucesión de épocas y pueblos a los que juzga desde el ángulo de su grandeza política e intelectual, vigor y vida, así como a una sucesión de literaturas que son valoradas según la adecuación con que hayan sabido expresar su particular tiempo y nación. El vocablo «adecuación»,

al parecer, tanto indica «representatividad», consonancia de ideales con la época, como «grandeza» en sentido moral y artístico. Luego, a la literatura «adecuada» se la declara «moderna», sea cual fuere su cronología. Poco puede alegar en su favor esta innovación terminológica, pues la contradicen el uso y hasta la etimología *(moderno* viene del lat. *modo* 'ahora mismo', ya referido a lo inmediatamente pasado, o a lo inmediatamente futuro). Pero permite entregarse a esquemas de *corsi e recorsi* casi viquianos. Lo primero que hubo fue la Edad Homérica, con un Homero «de mayor potencia que Sófocles o que Esquilo, pero su época tiene menos interés que él» [19]. O sea, que tan gran poeta vivió en una edad que no le era adecuada. Vino después la Grecia de Pericles, edad de literatura perfecta, adecuada y «moderna» (esto último, por su pacifismo, su tolerancia, su madurez intelectual y espíritu crítico), a la que puso fin la derrota de Atenas en la guerra del Peloponeso. A partir de ahí, «la vida intelectual y espiritual de Grecia quedó privada de una base material adecuada de vida política y práctica, y fue inevitable que ambas empezasen a decaer» [20]. También en Roma floreció una gran edad, pero le faltó literatura apropiada. Lucrecio «se descarta él solo»: se le ve «forzado, tristón, morboso; y el que sale morboso no es intérprete adecuado de su tiempo» [21]. Análogamente, Virgilio es «consciente, en el fondo, de no ser el más apropiado para el consumado dominio espiritual de aquel mundo»; hay en él «una dulce, conmovedora tristeza» y una añoranza del pasado [22]. En fin, Horacio no conoce la fe ni el entusiasmo, como escéptico hombre de mundo que era [23]. En esta lección universitaria, Arnold no pasó de la Antigüedad en la aplicación sistemática de su esquema, pero otros escritos suyos hacen evidente cómo habría de continuarlo. Dante —como antes Homero— sería un poeta que vivió en una época nada adecuada para él. En cuanto a la Edad Isabelina (o Elizabetiana), parece que nuestro crítico adopta una doble postura. En la mencionada lección cita la *History of the Worl* de Sir Walter Raleigh con objeto de demostrar su inferioridad intelectual respecto a la historia de Tucídides, e implícitamen-

te la inferioridad de los tiempos de Raleigh frente a los de Pericles. En una carta habla de Shakespeare como «expresión *más que* infinitamente *adecuada* de una época de *segunda categoría*» [24]. Pero, en el ensayo sobre Heine (1863), la Edad Isabelina es puesta como ejemplo de una época en que «la sociedad inglesa, en conjunto, era accesible a las ideas y se dejaba impregnar y vivificar por ellas. De ahí dimana la grandeza única de Shakespeare y sus contemporáneos dentro de la literatura inglesa. Es que los sustentaba poderosamente la vida intelectual de su nación» [25]. Resulta, entonces, que había una gran literatura adecuada a la época. Según el esquema arnoldiano, la literatura inglesa del siglo XVIII aparece como «una literatura provinciana y de segundo orden», en contraste con la francesa de entonces, «una de las fuerzas más poderosas y penetrantes que hayan existido» [26], «la cual coronó victoriosa una gran misión» [27]. Arnold reconoce la importancia histórica de la literatura inglesa dieciochesca en cuanto reacción contra la exuberancia poética de la Edad Isabelina y en cuanto creadora de una prosa de estilo sobrio y moderno. Y admite, en una carta, que la poesía de Pope era «la que correspondía a la edad de Pope; es decir, reflejaba plenamente lo mejor que en cultura e inteligencia había entonces». Pero, «a fin de cuentas, aquéllos eran tiempos muy pobres» [28]. Y lo evidente es que todo ese siglo le parece al crítico una edad «inadecuada» en la que se ahogaron talentos como los de Gray y el obispo Butler. El período romántico inglés merece consideración semejante, ya que carecía de «atmósfera intelectual». La poesía del primer cuarto de siglo —según reza la célebre frase— «no sabía lo bastante» [29]. Arnold introduce aquí un ligero cambio con respecto a su primera idea de la adecuación. Existe una corriente principal en lo literario e ideológico, la representada, por ejemplo, por Goethe y Heine; pero es que los poetas ingleses «no pertenecen a cuanto constituye la corriente principal de la literatura de los tiempos modernos; no aplican las ideas modernas a la vida, y, por tanto, sólo forman *corrientes menores*» [30]. De igual suerte, la limitación de los alemanes estriba en que les falta una poderosa vida

nacional, aunque, al parecer, se encuentra «como un equivalente» de ella «en la completa cultura y el pensar sin trabas de un gran número de alemanes» [31]. El farragoso estilo alemán (e italiano) se atribuye a la «falta de presión de una gran vida nacional, con su disciplina práctica y sus tradiciones perennemente activas» [32]. Extraña por la actitud poco respetuosa hacia Goethe que Arnold califique sus *Maerchen* de «pieza de solemne inanidad en la que nunca debió perder el tiempo un hombre de la capacidad de Goethe, pero que, por suerte suya, se forjó en una nación que nunca ha vivido» [33].

Así, pues, y contra la opinión común, Matthew Arnold es, ante todo, un crítico que se guía en su trabajo por cierto esquema de la historia. Suele entender la sociedad como una fuerza independiente, fija y dada de antemano, que ni el mismo genio puede cambiar. Por ejemplo, en una carta temprana explica la elaboración del estilo del siglo XVII por el limitado número de ideas de que entonces se podía disponer. A su juicio, cada época cuenta con determinada cantidad de ideas sobre las que ha de operar la imaginación, y con labor tanto más sutil y caprichosa cuanto menor sea el número de ellas [34]. «La facultad creativa», sentencia Arnold, «trabaja con elementos, con materiales», «las mejores ideas que corren en esos tiempos» [35]. Addison, pongamos por caso, no pudo llegar a la altura de La Bruyère o de Vauvenargues por culpa de «la atmósfera en que le toca vivir y trabajar; una atmósfera que influye de modo desfavorable, o mejor, que *tiende* a influir de modo desfavorable (porque ésa es su más exacta formulación) sobre el estilo o sobre las ideas» [36]. *Zeitgeist* es uno de los términos predilectos de Arnold. Sólo ocasionalmente admitirá que un espíritu solitario puede liberarse de él. Así, le dice a Clough: Cogí a Obermann y me refugié con él en su bosque, en contra de ese *Zeit Geist* [sic] de usted» [37].

Y no es que Arnold sólo especule a cuenta de conceptos como genio frente a época, individuo frente a sociedad, poeta frente a corriente o caudal de ideas. Con igual frecuencia piensa, al modo colectivista, en la raza y en el curso de la historia. Le preocupan

casi tanto como a Taine las teorías étnicas. Por todos sus escritos pululan, como variaciones sobre un mismo tema, los enfrentamientos entre razas latinas, célticas y germánicas, o la oposición entre el espíritu hebraico y el griego. En lo que no se aclaraba es en la diferencia entre raza y espíritu nacional *(Volksgeist)*. Arnold esboza la historia de Francia como un conflicto entre galos, latinos y teutones [38]. Su curso *On the Study of Celtic Literature* reincide continuamente sobre el concepto de raza. Rechaza cualquier explicación puramente social: «Modos de vivir, instituciones, gobiernos, clima y demás..., podrán favorecer o estorbar el desarrollo de una aptitud, pero por sí solos no lograrán crear tal aptitud ni explicarla» [39]. Y con toda confianza adjudica a los celtas (entre quienes más de una vez incluye a los franceses) cualidades literarias muy precisas: don del estilo, don de la melancolía, don de la magia natural [40], mientras que les niega otras capacidades, como el sentido de la forma plena. No se le ocurre a nuestro crítico plantearse la obvia cuestión de si esas cualidades no podrían encontrarse en un mundo donde no hubiese celtas —digamos el Oriente—, ni llega a poner en duda la validez de su argumento: o sea, que el aparecer dichos rasgos en la literatura inglesa pruebe la naturaleza céltica del hombre inglés [41]. Además nos quedamos a oscuras sobre lo que pueda ser esta naturaleza. ¿Sangre céltica que circula por los ingleses? ¿Influencia céltica? ¿O tan sólo una «nota, una cualidad llamada «céltica» por Arnold? Distingue éste, dentro de la poesía inglesa, un estilo griego y un estilo céltico en el tratamiento de la naturaleza, pero sin darse cuenta de que ello supone una contradicción implícita respecto a sus tesis primarias. Porque, vamos a ver, si existe una influencia cultural griega sin necesidad de mixturas raciales, ¿a qué viene hablar de sangre céltica y no de influencia céltica, sin más rodeos? Por otra parte Arnold elige a Shakespeare y a Keats como fuentes principales para ilustrar el caso de la magia natural, pero no les atribuye, en cuanto individuos, ni una gota de sangre céltica. Y mucho más vaga todavía resulta la teoría en bloque. Se diría un repartir a voleo ciertas características poéticas

muy generales entre diversos elementos rotulados como anglosajones, normandos y célticos. Poco costaría demostrar el círculo vicioso en que se desenvuelve la argumentación de Arnold, los apuros que ha de pasar en el caso del supuesto francés céltico, la fragilidad de todo su castillo histórico y literario. Evidentemente, no conocía ni una sola lengua céltica, y hasta se toma demasiadas libertades con su información, ligerita y de segunda mano. Con todo, téngase presente que Arnold bebió en muchas fuentes contemporáneas: Renan, Michelet, Thierry, Edouard Martin, Taine. Comprendamos también que su obra es de reacción contra el teutonismo de Freeman y Carlyle. Significaba, además, un alegato en pro del buen sentido y de la tolerancia en lo tocante a la cuestión irlandesa. Arnold se proponía algo muy concreto: que se crease una cátedra de céltico en Oxford. Su libro se titulaba *On the Study of Celtic Literature* y ni era ni pretendía ser un panorama de las literaturas célticas. Pese a su pobre información y pese a sus fantásticas generalizaciones —¿o por eso mismo?— sobre características raciales, ejerció una influencia enorme (y un tanto absurda) en el renacimiento irlandés, poco después de morir Arnold [42].

Si un término de la ecuación es la raza, el otro es «la corriente de la historia», el «natural curso de los negocios humanos» [43], «la natural y necesaria corriente de las cosas» [44], «la ley fatal del desarrollo» [45], el *momento* [46]. Palabra, esta última, que Arnold debe a Taine (aunque le creyese demasiado sistemático y determinista). Una de las más elevadas funciones del crítico consiste en aprehender dicho desarrollo. Está obligado a «descubrir la corriente rectora de una época literaria y a separarla de todas las corrientes menores» [47]. El crítico no sólo discierne la nueva ola del futuro, sino que puede contribuir a formarla y dirigirla. «Un tiempo de verdadera actividad creativa... es inevitable que tenga que ir precedido, entre nosotros, por un tiempo de crítica» [48]. «De este bullir y crecer [de las nuevas ideas] es de donde surgen las épocas creadoras en literatura» [49]. Es lo que cree Arnold y lo que le hace esperar en el futuro. Piensa que él está preparando un nuevo florecer de las

letras inglesas, y que su país no necesita más que crítica, espíritu crítico, un chorro de ideas renovadoras venidas del extranjero y del pasado. «Centralidad» es, para Arnold, el polo opuesto de «provincialismo» [50], y lo provinciano entraña esterilidad de ideas, atmósfera asfixiante en la que no puede vivir una literatura adecuada. Como ejemplo de talento ahogado por su época citaba a Gray (insólita elección). En cuanto a su propio tiempo, le parecía antipoético y «árido» [51].

Tan pobre opinión merecían a Arnold casi todos sus contemporáneos que, de levantar la cabeza, le habría dejado boquiabierto la glorificación alcanzada por la Edad Victoriana a mediados de nuestro siglo. Tenía a Carlyle por «caso desesperado en lo moral» [52], «demasiado voluntarioso, demasiado turbio, demasiado vehemente» para ser un gran escritor [53]. Y a Ruskin, por «excéntrico» y «dogmático» (lo mismo que él), «pero *equivocado*» [54]. Tennyson alguna vez se le figuró «muy distinguido y encantador poeta» [55], pero las más quedaba por debajo de Musset y Heine [56], mientras que su *Maud* era un «producto lamentable», «absolutamente provinciano, no europeo» [57]. Arnold situaba más alto a Browning, si bien no tanto por su poesía como por su inteligencia, y calificaba a Swinburne de «seudo-Shelley» [58]. A los novelistas les hacía poco caso. Resulta que no leyó *David Copperfield* hasta 1880 [59] y que se le antojaba «una monstruosidad» [60] enterrar a Dickens en la abadía de Westminster. De Thackeray dijo que era «un artesano de primera, pero no un gran artista» [61]. A juzgar por su *Haworth Churchyard,* sentía admiración por *Jane Eyre* y por *Wuthering Heights* (Cumbres borrascosas); en cambio, en una carta particular sobre *Villette,* se muestra muy hostil [62] hacia las hermanas Brontë.

La melancolía personal y hasta derrotista de Arnold queda recubierta muy tenuemente por el vago optimismo cósmico de sus escritos en prosa destinados al público. Dice tener esperanzas «inmensas» en la poesía, pero su concepto de la poesía o es tan amplio que la identifica con la religión (en el difuso sentido arnoldiano),

o es tan estrecho que la reduce a didáctica, a poesía como «crítica de la vida».

Tomada al pie de la letra, la célebre frase acabada de citar es indefendible, pues supone una grosera confusión —hacia lo pedagógico y lo intelectualista— sobre la naturaleza del arte. Pero Arnold puntualizó que no debía verse en ella una definición de la poesía frente a la prosa [63], y más tarde retocó la fórmula hasta dar a entender lo siguiente: la poesía es crítica de la vida «bajo las condiciones fijadas para esa crítica por las leyes de la verdad poética y la belleza poética» [64]. La coletilla venía a cargar todo el peso sobre estas leyes, las cuales, por otra parte, el crítico nunca aclaró o definió, al menos expresamente. La frase variante «la poesía es, en el fondo, una crítica de la vida» [65] ya está más justificada, pues no dice sino que toda obra literaria supone una interpretación y valoración de la vida. Y hasta resultaba útil entonces como protesta contra la idea de que la literatura sea solamente una diversión o un juego. La poesía nos comunica un saber.

A Arnold no se le oculta, por supuesto, que la visión del mundo implícita en toda poesía no debe confundirse con una filosofía sistemática. De ahí que rechace, por ejemplo, los esfuerzos de Leslie Stephen por extraer de la ética de Wordsworth todo un sistema. La filosofía wordsworthiana le parece «ilusoria», «por lo menos con respecto a que alguna vez pueda adoptar la forma y hábito de 'un sistema científico de pensamiento', y tanto más si llega a adoptarlos» [66]. En otro lugar advierte, a mayor abundamiento, que «flaca ayuda podrá prestar a nadie la filosofía de la naturaleza de Wordsworth, en cuanto esquema propio y disgregado de sus poemas» [67]. Bien sabía que este poeta habla «con una verdad muy distante de cualquiera de las verdades filosóficas de que él disfruta con posesión segura y consciente» [68]. No: a pesar de la cacareada «crítica de la vida», Arnold no confundió en ningún momento ni poesía con filosofía, ni creación con crítica.

Cuesta más trabajo absolverle del cargo de didacticismo en general. La poesía podrá no ser filosofía, pero para ser grande de

verdad, a juicio de Arnold, tiene que alcanzar una «alta seriedad». Esta expresión (con la que traduce el *spoudaiotes* de Aristóteles [69]) evoca de tal modo lo sublime y solemne que recluye a la gran poesía en muy angostos límites. Lo cierto es que nuestro autor se expuso a los ataques de la crítica cuando negó tan «alta seriedad» a Chaucer y, en cambio, se la concedió a Gray y a Shelley [70]. Chaucer —asegura— logra darnos una «vasta, libre y justa representación de las cosas», capta incluso la «verdad sustancial» [71], pero no llega a la elevada «seriedad» que Arnold encuentra, aunque sea a ratos, en Villon. Es para sospechar que Arnold sólo conocía fragmentariamente a Chaucer, o bien que, en este particularísimo contexto, «alta seriedad» alude a la intensidad con que el viejo poeta francés sentía la fugacidad de la vida y la dura presencia de la muerte. En realidad, Arnold valora muy alto a numerosos poetas (incluidos Wordsworth y Goethe, los predilectos) por su «poder medicinal» o consolador, por su «alegría» y hasta por su radiante optimismo. La razón de que Leopardi, a quien admiraba, salga perdiendo frente a Wordsworth y Goethe, es precisamente su pesimismo [72]; y a Coleridge se le echa en cara su falta de alegría, cosa que el crítico encuentra «tan poco natural y tan chocante» [73]. Esta importancia de la «alegría» —en cuanto opuesta al placer— procede sin duda de Wordsworth (aunque Arnold cite también a Schiller) [74], como la idea de «poder medicinal» *(vis medica)* viene de las *Lectures* de Keble. Y, volviendo a la «alegría», su continuo reaparecer —que entendemos mejor al oír decir que la poesía habla a los «grandes y primarios afectos humanos», a «la parte elemental de nuestra naturaleza» [75] —echa por tierra el interpretar «alta seriedad» como solemnidad lúgubre y funeraria.

Es muy frecuente que Arnold conciba la poesía con gran amplitud y dé ese nombre a cualquier certeza y feliz expresión humana. Poesía «es, simplemente, la manera más bella, vívida y eficaz de decir las cosas» [76], «la más deliciosa y perfecta forma de expresión que puede alcanzar la palabra humana» [77], el «más perfecto lenguaje del hombre» [78]. Arnold suele distinguir en tal caso dos fun-

ciones: poesía como interpretación del mundo natural, y poesía como interpretación del mundo moral [79]; es decir, según que interprete la fisonomía y el movimiento del mundo exterior, o las ideas y leyes del mundo interior humano, de carácter moral y espiritual. «En otras palabras, la poesía es interpretativa porque encierra en sí tanto la *magia natural* como la *profundidad moral.* Por ambas vías ilumina al hombre: le procura un sentido satisfactorio de la realidad; le reconcilia consigo mismo y con el universo» [80]. Arnold prefería con mucho la segunda vía, aunque, por otro lado, apreciaba a Keats y a Maurice de Guérin —poetas, para él, dotados de magia natural— y tenía presentes, casi siempre, los peligros del didacticismo a secas. Clough le irritaba con aquella manía de querer resolver los problemas del universo; Tennyson no acababa de llenarle con sus versos ligeros y sensuales; Shakespeare le anonadaba y confundía. De la impresión que producía en Arnold el famoso soneto shakespiriano *Others abide our question. Thou art free!,* da idea una carta suya donde dice que «Shakespeare es tan oscuro como la vida» y que «su intento de reconstruir el Universo no es nada satisfactorio» [81]. Por tanto, existen tres clases de poesía para el crítico: la inquisitiva y desasosegada (como la de Clough), la sensual y epidérmica (Tennyson); la de oscura grandiosidad (Shakespeare). Pero no acaban ahí sus clases. Están también Wordsworth y Goethe, los consoladores, los dispensadores de alegría, y están otros poetas como Homero —grande y sin fisuras—, y Milton, y Dante, y el mismo Byron, todo lo sombrío que se quiera, pero libre y atrevido.

Muchas veces habla Arnold de la poesía como «la noble y profunda aplicación de ideas a la vida» [82], y alguna incluso habla de aplicar «ideas morales». Eso sí, pone gran cuidado en aclarar que usa «moral» en amplísimo sentido, a fin de que incluya toda la problemática de «¿cómo hay que vivir?» [83]. Pero ni aun tan desdichada palabreja como «aplicación» —que mejor casaría con emplastos y parches que con ideas— debe oscurecer lo clara y explícitamente que dice Arnold no creer en una poesía puramente didác-

tica. Él sabe que poesía es concreción. Cita unas palabras de Milton relativas a que la poesía debe ser «sencilla, sensual, apasionada» (aunque cambiando este último vocablo por «vehemente»), y las hace suyas al criticar los versos de Emerson, «rara vez sencillos, o sensuales o vehementes», versos a los que también «les falta concreción, les falta energía» [84]. Arnold suele referirse a la colaboraboración de las facultades humanas para producir poesía: sentimiento y razón, imaginación y razón, «razón imaginativa» [85]. Gran logro de los griegos fue conseguir esta armonía, y nuestro crítico confía en que gracias a ella «vivirá principalmente el espíritu moderno, si es que quiere vivir como es debido». Más comprensible resulta la «razón imaginativa» cuando se nos dice que la poesía del paganismo tardío «vivió gracias a los sentidos y el entendimiento», mientras que la medieval cristiana vivió gracias «al corazón y la fantasía» [86]. Ni una ni otra combinación acaban de contentar. Lo que se estipula es, más bien (aunque no con mucha claridad), la unión entre la inteligencia y el sentimiento, entre la razón y la fantasía.

Hay un tipo de poesía que merece el rechazo más absoluto: la poesía racionalista, la del siglo XVIII inglés, «concebida y compuesta con el ingenio», en oposición a la auténtica poesía, «concebida y compuesta con el alma» [87]. Que Arnold llamase a Dryden y a Pope «clásicos de nuestra prosa» [88] ha despertado gran escándalo en nuestra época, admiradora una vez más de la poesía neoclásica. El crítico se muestra vulnerable cuando cita como prosaico unos cuantos pasajes sueltos de Pope y Dryden, o cuando desdeña cierta imagen —exactísima, por lo demás— de Goldsmith en *Deserted Village* [89]. No estaba en lo cierto al negar al siglo XVIII «ojos para las cosas» (aunque contase con el precedente de Wordsworth), ni se comprende muy bien tanto glorificar a Gray, especialmente por sus dos odas (que prefería a la *Elegy).* Sin embargo, procuremos comprender las peculiaridades de la crítica arnoldiana: «alma» nada tiene que ver, en la fórmula antes citada, con el alma cristiana, sino que apunta a algo así como el *Gemüt* de los alemanes: corazón, afectividad.

Dryden y Pope no podían ofrecer a Arnold ese género de bálsamo espiritual que buscaba, tampoco le falta razón al creer que en ellos pesaba mucho lo intelectual a la hora de componer poesía. Pope escribió primero en prosa algunos de sus poemas; por eso *tiene que ser* «agudo», «razonador», «ingenioso» y hasta «artificial» (tales son los adjetivos que le dedica nuestro crítico, el último con el matiz que tomó en la controversia de Bowles y Byron, o en Hazlitt).

Esta concepción de la poesía, contradictoria y también limitada —sin otras salidas que el didacticismo o la seriedad religiosa llena de sentimiento—, viene a empalmar en Arnold con una poco clara resolución de problemas medulares de la poética, como la relación entre contenido y forma, o entre totalidad y pormenor local. Arnold era algo miope (como su época en general) para las diferencias entre arte y realidad. Fantasía, ilusión, singularidad del mundo artístico, poco significaban para él. En cierto modo admite la unidad de contenido y forma, pero las más veces concibe el tema o asunto de la poesía como algo dado y fijo, algo que por sí solo, fuera de la obra de arte, es susceptible de ser juzgado poético o no poético. Y la forma se le figura, otras tantas veces, un firme odre en que el poeta vierte su contenido. Incluso la realidad suele aparecer como algo fijo y establecido de antemano, sea buena o sea mala para el artista, y el arte sólo significa artificio, técnica, virtuosismo. Según Arnold, el poeta debería ocuparse siempre de un mundo inmaculadamente bello, pero por desgracia no es capaz de lograrlo en todas las ocasiones. El mundo de Robert Burns, por ejemplo, era «un mundo hosco, sórdido, repulsivo» [90]. O, como dice en una carta, más crudamente: «Burns es una bestia con espléndidos destellos, y el medio en que vivió, de palurdos escoceses, presbiterianismo escocés y escocés remojamiento de gaznates, es repulsivo» [91]. A Arnold le desagradaba profundamente el nuevo realismo francés. Fue más duro con *Madame Bobary* que el propio Sainte-Beuve, de cuyo ensayo se aprovechó en diversos puntos [92]. Y le gustaba *Ana Karenina* por las gentes y el mundo allí descritos, aunque no tuviese en gran consideración el arte de Tolstoi: «No hemos de

tomar *Ana Karenina* como una obra de arte; hemos de tomarla como un trozo de vida» [93].

Arnold inició su carrera crítica sosteniendo que «todo depende del asunto» [94], de elegir una acción conveniente. Si él eligió el tema de *Merope* es porque se trata de una antigua historia procedente de Higinio, «riquísima mina de asuntos trágicos», y porque en ella se da «una anagnórisis de lo más conmovedor» [95]. Creer que un asunto o situación poética tenga existencia previa a la obra de arte se compagina muy bien con la idea de que hay un estilo independiente del asunto o de que ciertas formas métricas tienen su propio valor y significado fuera del poema concreto. La crítica de Arnold está profundamente enredada en estas viejas falacias. Nada revela más su ceguera que el desprecio tenaz de que hizó víctimas al alejandrino francés y al dístico rimado inglés. No se cansa de decir que tanto el alejandrino como el dístico constituyen «una forma radicalmente inadecuada e inferior», o que «es imposible llegar a una verdadera poesía trágica con esta forma inadecuada» [96]. Arnold cree en un carácter fatal inherente a tales metros: «Las brillantes dotes de Pope como versificador vienen a ejercitarse dentro de los límites de una forma inapropiada para la auténtica poesía filosófica y que ya excluye a ésta con su sola presencia» [97]. Y se aventura a sostener que fue la influencia del alejandrino lo que impidió a Molière ser un poeta trágico, «a pesar de que las dotes que poseía para esta suprema forma de la poesía dramática eran inconmensurablemente superiores a las de los demás poetas franceses»; y como poseía también «un instinto demasiado seguro para probar sus fuerzas en [la tragedia] con medios tan impropios», no tuvo más remedio que «confinarse en la comedia». Forzado por su hipótesis (que, como poco, es inverificable), Arnold apunta que incluso en las comedias se ve a Molière «cohibido y agarrotado» por el alejandrino, «de manera que donde más satisfactorio resulta este verdadero y grande poeta es en la prosa». Pero si fuese cierto lo del temperamento trágico molieresco, habría que buscarlo en sus comedias rimadas —*Le Misanthrope* y *Tartuffe*—, las que más se acercan a

la tragedia, y no en *L'avare, Georges Dandin* y *Les fourberies de Scapin,* que son las que destaca y elogia el crítico [98]. La condena del alejandrino se extiende a toda la poesía francesa, juicio en el que, claro está, precedieron a Arnold no pocos ingleses y franceses, entre ellos Sainte-Beuve. «Pónganle ustedes [a un francés] a escribir poesía: qué limitado, artificioso, impotente» [99], generalizaba nuestro autor, y eso poco después de haberse publicado *Les fleurs du mal,* donde ya se anunciaba el gran movimiento de la moderna poesía francesa.

Toda la discusión sobre el modo de traducir a Homero al inglés, *On Translating Homer,* acusa la constante creencia de Arnold en características fijas inherentes a las distintas formas métricas. Juzga esencialmente superior el hexámetro al metro de la balada y arguye que en hexámetros es como se *tiene que* traducir a Homero. Él mismo se arriesgó a tal empresa y a darnos unas muestras, pero en versos tan duros que quedan muy por debajo —en cuanto a valor poético— de los dísticos «inadecuados» de Pope y hasta del posterior verso blanco de Tennyson. No se le alcanza que el hexámetro inglés es muy distinto del homérico y tan poco «adecuado», en suma, como lo son el verso largo de Chapman o el verso blanco, además de que tanto insistir sobre un esquema métrico particular supone una petición de principio respecto a la poesía *inglesa.* Igualmente, su teoría del «gran estilo» *(grand style)* está viciada toda por el supuesto de una forma aparte e independiente del significado. Arnold cree a pie juntillas en la invariable nobleza y elevación de Homero, sea cual fuere su asunto o tema, y blande este prejuicio como arma decisiva al atacar la traducción hecha por F. W. Newman. Newman argumentó en su refutación —muy justamente, creo— que Homero «se eleva y se hunde junto con su tema, y muchas veces no pasa de casero y prosaico» [100]. En la contrarréplica, Arnold niega implícitamente que el «gran estilo» de que habla sea el elevado de la Antigüedad, opuesto al *sermo pedestris;* pero todavía insiste en que Homero «derrama sobre la materia que toca, por humilde que sea, el encanto de su gran estilo; todo lo ennoblece» [101].

Análogamente, Milton suele ser tratado como «excelso artista del gran estilo, dígase lo que se diga en cuanto al asunto del poema» [102]. La última declaración crítica de Arnold, la disertación sobre Milton (febrero de 1888), entona un himno a aquel artista del gran estilo que supo proporcionar a una creciente masa de lectores ignorantes del griego y del latín la experiencia vicaria de la grandeza antigua. Y cita el *Paradise Regained* como ejemplo del «incomparable encanto y poder del estilo poético miltoniano, que... convierte en gran poema una obra en la que la imaginación de Milton no vuela muy alto» [103].

Pero lo que principalmente recoge la teoría del gran estilo —derivada de Sir Joshua Reynolds— es el matiz longiniano de ver en el estilo sublime la expresión de un alma superior. Ello permite hablar de Richelieu como «hombre de gran estilo» [104], o de Spinoza como «un carácter de gran estilo» [105]. El sentido literario queda sumergido en una metáfora común. Con mayor frecuencia, el estilo de un poeta significa cualidades de tipo ético y moral. Lo valioso en Sófocles son «los grandes efectos morales producidos por el estilo. Porque el estilo expresa la nobleza de carácter del poeta» [106]. En Keats encuentra Arnold «ese sello de obra elevada que es parecidísimo al carácter, que es el carácter mismo al pasar a producto intelectual» [107], y hace ver «las influencias *éticas* del estilo sobre el lenguaje; sus íntimas relaciones... con el carácter» [108].

El gran estilo requiere un gran tema. Según se nos afirma, tal estilo «surge en poesía cuando una naturaleza noble, poéticamente dotada, trata con sencillez o con severidad un tema serio» [109]. De ahí el admitir dos distintos tipos de gran estilo: uno sencillo, representado por Homero, y otro severo, representado por Milton. Arnold prefiere el sencillo estilo homérico, más «mágico». En cuanto al estilo severo, conlleva algo de «intelectual» [110], y es de suponer que eso le hará menos poético. A Dante se le otorgan los dos, el simple y el severo, alternativamente [111]. Pero el término «gran estilo», confiesa Arnold, es «indefinible» [112] en última instancia.

Idealmente al menos, Arnold suele postular el equilibrio de contenido y forma. En Wordsworth se da «un equilibrio entre la profunda verdad del asunto y la profunda verdad de la ejecución» [113].

«Una congruencia entre concepción y expresión que, cuando ambas son verdaderamente poéticas, constituye el logro supremo del poeta» [114]. Es más raro, pero no deja de ocurrir alguna vez, que nuestro crítico intuya la reciprocidad de materia y forma métrica. Así, al ocuparse de dos poemas de Wordsworth, *Lucy Gray* y *Ruth,* llama la atención sobre la mayor complejidad estrófica del último. Y comenta: «¿Quién no advertirá cómo el mayor cuerpo y peso de su materia ha obligado aquí al fiel y sensible poeta a adoptar una forma de mayor *volumen* que la de la simple balada?» [115].

Donde se muestra Arnold muy consciente es al apreciar la importancia central de la totalidad y la unidad en el arte. La idea de «totalidad» aparece muy pronto en su vocabulario crítico: ya el Prólogo de 1853 pondera mucho el «grandioso efecto de conjunto», la «impresión-total» (así, con guión, le gustaba escribirlo), y lo *arquitectónico,* cosa que le sugirió Goethe con sus reflexiones sobre el diletantismo. En este punto se impone el contraste entre antiguos y modernos. «Ellos atendían al todo; nosotros atendemos a las partes» [116]. Dichos términos reaparecen en ensayos posteriores, con las variantes que les imprimen nuevas formulaciones con «el espíritu que atraviesa su obra [la de George Sand] como un todo» [117], o «un efecto total supremo» [118], o «la *symmetria prisca* de los griegos» [119], o «composición», o «grupo» en sentido pictórico. Y la misma terminología vale para expresar juicios de valor. En *El Paraíso perdido* existe una «arquitectura» [120], como también en *Lear* y en *Agamenón;* en cambio, Keats no estaba maduro para la «arquitectura de la poesía» [121]. El *Fausto,* por su misma inconexión, «nunca puede producir esa única y poderosa impresión-total» [122]. Emerson fracasó en sus poemas porque jamás logró crear «un conjunto neto, firme, inexorable» [123]. Byron fue un improvisador. Su obra poética no tuvo ocasión de «crecer y madurar primero en su propio interior, para después manifestarse como un todo or-

gánico» [124]. El *Giaour* byroniano es «un rosario de pasajes, no una obra que se mueva en virtud de una profunda ley interna de desarrollo hacia un fin necesario». «Nuestra impresión global de ella no puede menos de acusar, ante este su defecto inherente, cierta borrosa imprecisión» [125]. En fin, *Ana Karenina* se resiente de la acumulación de personajes «si la miramos como obra de arte en la cual la acción ha de ser vigorosamente una y hacia la cual única acción todo debe converger» [126].

Frente a esta intuición de la unidad artística resulta una patente contradicción el proyecto más celebrado de Arnold, o sea el utilizar como norma para juzgar la poesía «piedras de toque», «infalibles piedras de toque», «breves pasajes e incluso versos aislados» [127], pues se trata de un principio atomizador con el que podrían justificarse los más arbitrarios y desaforados prejuicios. Cierto que el mismo Arnold nos previene contra una mecánica aplicación de las piedras de toque: «Estos pocos renglones (o versos), si procedemos con tacto y sabemos usarlos, son suficientes de suyo para mantener claros y rectos nuestros juicios sobre la poesía, para salvarnos de estimaciones falaces acerca de ella, para conducirnos a una estimación verdadera» [128]. Pero también reconoce que no es fácil aplicar tales versos a otra poesía: «Naturalmente, no vamos a exigir que esta otra poesía se les parezca; puede ser muy desemejante» [129]. Las piedras de toque enumeradas en *The Study of Poetry* se elevan a once pasajes, dos de Shakespeare y nueve repartidos (a tres por barba) entre Homero, Dante y Milton, a los que caracteriza un tono común de tristeza, melancolía o resignación. Se ha escrito todo un libro con objeto de demostrar que el temple anímico y el tema de cada uno de ellos se encuentran por doquier en la poesía de Arnold, en sus cuadernos de notas y en sus escritos en prosa, y que, por consiguiente, más se basan en una estimación «personal» que en la «verdadera» o real [130]. Indudablemente, todos esos pasajes son bellísimos, pero, en cuanto dechados de gran poesía, tienen un alcance muy limitado. Además, no siempre representan bien a sus autores, ni son plenamente inteligibles fuera de su con-

texto. Las piedras de toque pueden ser defendidas como «una ayuda con que movilizar nuestra sensibilidad, concentrar nuestras experiencias relevantes en un punto sensible, recordar de manera más viva cómo es lo mejor» [131]. Sin embargo, ofrecen utilidad muy relativa para la crítica práctica y han sido llevadas a extremos abusivos por los admiradores de Arnold: casi cómicas resultan en manos de eruditos sin sensibilidad como Albert S. Cook [132] y Lane Cooper [133], e incluso en T. S. Eliot, que no anda muy lejos de citar una de las piedras de toque arnoldianas, el dantesco «E'n la sua voluntad è nostra pace» [134], como una especie de coladura crítica. Arnold no tiene la culpa de los yerros de sus seguidores, pero a él mismo le gastan malas pasadas sus piedrecitas. Así cuando toma dos versos prosaicos de Pope y los dos primeros de *The Hind and the Panther,* de Dryden, y los «echa abajo» al citar contra ellos un verso de *Hamlet,* otro del *Paradise Lost* y un tercero del *Prioress' Tale* [135], de Chaucer, siendo así que poco antes había lanzado el verso de Dante contra Chaucer, diciendo: «El acento de ese verso está completamente fuera del alcance de Chaucer» [136]. En el ensayo sobre Gray, un solo verso de Shakespeare sirve para demostrar la falsedad de otro solo de Goldsmith, y tres más de Píndaro dejan en mal lugar la oda de Dryden a la muerte de la Sra. Killigrew [137]. El método llega al más palmario absurdo cuando sendas parejas de renglones poéticos tomados del francés, del inglés y del alemán se supone que prueban la inferioridad de la poesía francesa en general [138]: Arnold cita una canción de *The Bloody Brother,* de Beaumont y Fletcher, y un trocito del *Lazarus* («Der Sterbende»), de Heine, los cuales opone a dos paupérrimos versos del *Journal* de Eugénie de Guérin [139], autora que ni siquiera tiene sitio entre los poetas menores del romanticismo galo. Desatino casi de igual calibre es querer demostrar la pobreza estilística de la lengua alemana, «tanto en el estilo de su prosa como en el de su poesía», entresacando dos versos sentenciosos del *Tasso* de Goethe:

> *Es bildet ein Talent sich in der Stille,*
> *sich ein Character in dem Strom der Welt* [140],

y enfrentándolos con el pasaje sobre la ceguera —a partir de «Blind Thamyris and blind Maeonides»— de *El Paraíso perdido* [141]. Claro que no costaría mucho imaginar unos cuantos contraejemplos: así, dos versos del coro de ángeles del *Fausto* contra algunos parlamentos prosaicos de Dios Padre en *El Paraíso perdido*. O podríamos exhibir preciosos pasajes de Hugo y de Musset frente a un fragmento de retorcida chistosidad de *The Rape of Lucrece,* como ha hecho Émile Légouis en su defensa de la poesía francesa [142]. Pero ¿valdría la pena? Los pasajes sueltos no prueban nada. Incluso lo de «E'n la sua voluntad è nostra pace» ya no es poesía, sacado de su contexto, ni verso siquiera. En cuanto fórmula intensa y memorable, cabría compararlo con «Y la paz de Dios, que sobrepuja a todo entendimiento», o con «Y es firme nuestra esperanza en vosotros» [143], pero nunca será una infalible piedra de toque para la poesía. Autores de obra extensa como Dante mal podrían quedar representados por uno o dos versos, y no digamos siglos enteros o toda una tradición nacional.

Por desgracia, lo más recordado de la crítica de Arnold suelen ser sus frases y fórmulas estereotipadas. Bien que lo sabía él, y por eso no deja de referirse con obligada ironía a sus acuñaciones predilectas. En *A Liverpool Address* (1882) se retrata, según la imagen consagrada, como «hombre de letras casi consumido», «con su prendería de frases sobre la dulzura y la luz, sobre el ver las cosas como son realmente, sobre el conocer lo mejor que se haya pensado y dicho en el mundo, lo cual nunca tuvo muy fundado sentido y ahora ha perdido del todo el brillo y el encanto de la novedad» [144]. Cargos superficiales a los que da un rotundo mentís la amplitud y variedad de la crítica elaborada por Arnold. Parece obligado revisar sus ensayos para ordenarlos jerárquicamente y destacar algunas virtudes y defectos.

Los dos primeros prólogos (a los *Poems,* 1853, y a *Merope,* 1858) son manifiestos neoclásicos, reafirmación de la superioridad de los antiguos sobre los modernos, defensas del tema oportuno, de la acción o *mythos,* en el sentido aristotélico. Que yo sepa, el

prólogo a *Merope* es el único pasaje en que Arnold se ocupa de una teoría de los géneros: la finalidad de la tragedia, según cree, es llevarnos a «un sentimiento de sublime conformidad con el curso del destino y con los designios sobre la vida humana» [145]. Por temperamento, Arnold tenía que acogerse a la versión estoica de Aristóteles, aun cuando acababa de leer a Jakob Bernays [146], que hubiera podido enseñarle una interpretación más exacta.

En 1857 inició Arnold sus lecciones en Oxford como profesor de Poesía, con la titulada *On the Modern Element in Literature.* Acontecimiento memorable, por dos razones: era la primera vez que se empleaba el inglés en vez del latín; y además, el texto arnoldiano, con su amplísima panorámica, anunciaba la llegada del historicismo a la historia literaria oficial de Inglaterra. Pero de esa lección y de los dos cursos impresos, *On Translating Homer* (1861) y *On the Study of Celtic Literature* (1867), ya nos hemos ocupado bastante. Vayamos a los *Essays on Criticism* (1865), de fecha intermedia, donde se recogen ensayos publicados en los dos años precedentes. La pareja de trabajos con que se abre el volumen, *The Function of Criticism at the Present Time* y *The Literary Influence of Academies,* constituyen los más serios y elocuentes alegatos de Arnold en pro de la crítica y del espíritu crítico. Sobre todo el libro pesa la manifiesta influencia de Sainte-Beuve; no sólo porque los ensayos dedicados a los dos Guérin y a Joubert estén sugeridos por los del crítico francés sobre estos autores, sino porque (lo mismo que el referente a Marco Aurelio) son retratos a la manera sainte-beuviana: hábil entretejimiento de biografía, citas generosas y observación psicológica. Se ha reprochado a Arnold que malgastara sus energías en tres oscuros franceses, pero es que él quería pintar figuras desconocidas como parte de su programa para despertar «curiosidad», y a ellos le llevó una gran simpatía por el carácter religioso y contemplativo de sus modelos. Ya era bastante. A lo que sí podemos objetar es a los paralelismos ingleses establecidos por Arnold. Se nos dice que Maurice de Guérin alcanzó «mayor relieve

y fuerza» que Keats [147], o bien que Coleridge ocupa el segundo lugar frente a Joubert en «delicadeza y penetración», y aun en «alegría» [148]. Toda la concepción de Joubert como «un Coleridge francés» (título original del ensayo) hay que explicarla porque nuestro crítico cerró los ojos adrede a la calidad poética de Coleridge y tuvo una pobre idea sobre la trascendencia de su obra filosófica y crítica. En cuanto al ensayo sobre las Academias, donde se expone la moderada tesis de que la creación de una Academia hubiera podido atajar en algo las excentricidades de la literatura inglesa, también lo inspiró Sainte-Beuve con su reseña sobre una nueva edición de la historia de la Academia Francesa por Pellison y D'Olivet [149].

Y llegamos al ensayo acerca de Heine. Pese a toda la admiración que ha provocado, me parece el menos conseguido entre los de tipo literario reunidos en el volumen. Arnold, situándose en una perspectiva de origen francés por sus fuentes, ve en Heine al continuador y heredero de Goethe; pues sobre él «vino a caer la mayor e incomparable parte del manto goethiano» [150]. Insiste en presentarle como «brillante soldado en la Guerra de Liberación de la humanidad» [151], palabras que están ligadas especiosamente con las dichas por Goethe —de muy otro sentido— al declarar a Heine el Liberador de los Alemanes [152]. La admiración del crítico inglés por la «cultura» heiniana («poseyó toda la cultura de Alemania; en su cabeza fermentaron todas las ideas de la Europa moderna» [153]) parece desorbitada para quien conoce las radicales simplificaciones de la filosofía alemana a que se entregaba Heine, mientras que la actitud condescendiente hacia sus raseros morales choca por el tono de molesta suficiencia. Lógicamente, Arnold tenía que desdeñar el romanticismo alemán, del cual sólo vislumbró vaguísimas nociones. Emparejar a Novalis con Rückert [154] ya es prueba bastante de su ignorancia, como lo es la opinión de que Heine tenía «un sentido mucho más hondo del místico y romántico encanto de la Edad Media que Görres, Brentano o Arnim» [155]. En una carta a Sainte-Beuve, Arnold toma a risa la idea (apuntada por Madame Blaze

de Bury en un artículo de la *Revue des Deux Mondes)* de que su propia poesía y la de sus contemporáneos derivasen de la de Shelley: «Es como si se atribuyese a Jean Paul y a Novalis, en vez de a Goethe y a Schiller, todo el movimiento literario alemán de los últimos cincuenta años» [156]. Pero en 1854, fecha de la carta, eso que rechaza era precisamente lo que más se acercaba a la verdad, dado que Hoffmann, Stifter, Keller (cuyo *Grüner Heinrich* apareció en dicho año) y hasta el propio Heine muestran más nítidos influjos de Jean Paul y de los románticos que de Goethe y de Schiller. Arnold echa una regañina a Carlyle por sobreestimar a los románticos alemanes frente a Heine; téngase en cuenta, sin embargo, que por los años en que Carlyle redactó sus artículos y traducciones (1827-1830), Heine apenas empezaba a surgir de la oscuridad. A mi entender, Arnold no capta la auténtica grandeza de la poesía heiniana, y los pasajes que cita de los *Reisebilder* y del *Romancero* no pueden ser más mediocres. Donde cabalmente falla es en el objetivo declarado: «marcar el puesto [de Heine] en las letras europeas modernas, y la especial tendencia y significación de lo que llevó a cabo» [157]. Es que, con extraño desenfoque, su visión de la literatura alemana no pasa de lo puramente ideológico y liberal, hasta el punto de interpretar a Goethe como «ese gran disolvedor», propulsor de un «naturalismo profundo e inconmovible», hombre «radicalmente desligado de este orden [el europeo antiguo]» [158]. Pero Goethe nada disolvió, ni fue un naturalista o un enemigo del orden antiguo.

Arnold estaba familiarizadísimo con los escritos de Goethe; le cita mil veces y transcribe en sus *Notebooks* frases y frases del maestro. No sólo conocía las obras más famosas —*Werther, Wilhelm Meister, Fausto,* etc.—, y lo escrito por Eckermann y Riemer, sino también los rincones y recovecos de la producción goethiana, sin olvidar la *Geschichte der Farbenlehre,* las *Anmerkungen zu Rameaus Neffe* y muchos de los artículos dispersos sobre literatura. Pero, evidentemente, aprecia en Goethe más a un sabio que a un poeta, y al interpretar su sabiduría lo hace de manera demasiado unifor-

me, buscando apoyo para su propia religión liberal y su estoicismo «activo» [159]. Por supuesto, otros motivos del autor alemán le atraían poderosamente y dejaron huella en él. Sentía enorme admiración por el espíritu crítico de Goethe, y llegó a llamarle «el crítico más grande de todos los tiempos» [160], «el crítico supremo» [161]. Admiraba también su cosmopolitismo, su amor a la antigüedad y, sobre todo, sus ideales de cultura, de autorrealización y de humanidad. Cuando Arnold vacila es al enfrentarse con la entidad poética de Goethe. Cita y comparte el juicio de Wordsworth sobre que la poesía goethiana no es «lo bastante inevitable» [162]. Igualmente, resume el ensayo de Scherer —tan frío en su actitud— sin discrepar gran cosa de él. Y hasta suscribe la pobre opinión de Scherer sobre la segunda parte del *Fausto* [163], opinión que acaso parecerá descabellada pero que por aquel tiempo compartían incluso críticos alemanes como F. T. Vischer.

Casi la mitad de los *Essays in Criticism* rozan tan sólo de refilón la literatura propiamente dicha y vienen a prefigurar la progresiva entrega de Arnold a los problemas religiosos. Diez años pasarían desde la publicación del libro sobre *Celtic Literature* (1867) hasta su vuelta a la crítica literaria. Al principio lo hizo con cautela, reproduciendo, entre escasos comentarios, dos reseñas de Edmond Scherer sobre Milton y sobre Goethe (1877). La otra pieza literaria de *Mixed Essays* (1879) es una necrología de George Sand, encendido tributo a la generosidad y humanitarismo de esta autora más que crítica de sus obras. El único ensayo literario que aparece en *Irish Essays and Others* (1882) versa sobre *The French Play in London* (1879) y tiene gran interés, por ser la más cumplida declaración del crítico sobre la tragedia francesa y Molière, con ocasión de una visita a Londres de la *Comédie Française*. Entre 1882 y 1884, Arnold escribió cartas sin firma *(Letters of an Old Playgoer)* para la *Pall Mall Gazette,* en las cuales, además de expresar su notable presentimiento de un renacer de la escena inglesa, incluyó unos comentarios sobre *Hamlet* que chocan por lo negativos: «obra tan torturadora como ineficaz», no es «un drama que se siga con

perfecta comprensión y emoción profunda..., sino un problema que exige interpretación y solución» [164].

Durante estos años se opera un claro cambio en la actitud y técnica de Arnold. Logró éste emanciparse por entero del influjo de Sainte-Beuve [165]. Y, al mismo tiempo, encontró un nuevo tono de crítica judicativa. Hasta los ensayos tardíos que mantienen el método anterior, los dedicados a *Amiel* (1887) y a *Shelley* (1888), dejan ver ese cambio. El trabajo sobre Amiel sorprende por su hostilidad. Nuestro crítico (parece que como reacción frente al chorro de elogios vertido sobre Amiel por Scherer y por la propia sobrina de Arnold, la Sra. Humphry Ward) estima «perfectamente trivial» [166] e «inaprovechable» [167] la filosofía del pensador suizo, ridiculiza su ansia de totalidad e infinitud, lamenta su pesimismo y sólo encuentra valiosos sus juicios literarios. El ensayo dedicado a Shelley es, en realidad, una reseña de la *Life* (en dos tomos) escrita por Dowden; no se propone, según expresa declaración, ocuparse de la obra del poeta, sino de su biografía y carácter. Lamenta Arnold que Dowden pretendiera teñir de rosa las relaciones de Shelley con Harriet, y tiene que agarrarse a palabras francesas como *bête* y *sale* para expresar todo el horror que le causa aquel ambiente y mundo del joven autor [168], cuyos actos le parecen «no enteramente cuerdos». Concluye, sin embargo, repitiendo su frase anterior respecto al «bello e infecundo ángel que inútilmente bate en el vacío sus alas luminosas» [169]. No se imagina uno cómo se las ingeniaría Arnold, dada su postura, para defeñder ese neto dualismo que observa en Shelley entre vida y poesía, ética y arte. En fin, la muerte le llegó antes de haber podido redactar el estudio que tenía pensado sobre la obra del gran poeta inglés.

El ensayo acerca de Tolstoi (1887) es el único trabajo crítico sobre un novelista que nos ha dejado Arnold. Defrauda un tanto, la verdad, porque parece, más que nada, un reportaje o crónica sobre la trama y personajes de *Ana Karenina* y sobre los primeros opúsculos del escritor ruso tras su conversión, los cuales conocía Arnold a través de una traducción francesa. Justamente aprecia el

crítico la continuidad entre la citada novela y el Tolstoi ya convertido a la fe. Históricamente, hemos de juzgar todo el ensayo como ejemplo de la «curiosidad» de Arnold por una literatura tan nueva entonces [170]. Y, asimismo, como inspirado por la antipatía que le provocaba la novela realista francesa. Nunca se aparta de su pensamiento el contraste entre la «amargura, crueldad y lascivia» de *Madame Bovary* y el sano y limpio moralismo de Tolstoi.

Pero donde la reencontrada seguridad y dominio de Arnold hallan expresión más valiente y memorable es en la serie de ensayos consagrados a los poetas románticos ingleses, ensayos que sirven de introducción bien a sus antologías de Wordsworth (1879) y de Byron (1881), bien a las selecciones de Gray y de Keats recogidas en los *English Poets* (1880) de Humphry Ward. Ya hacía mucho que Arnold tenía pensada la clasificación efectiva de dichos poetas, pues en el ensayo sobre Heine está anunciada públicamente [171]; sin embargo, hasta estos últimos ensayos no quedará debidamente justificada. Baste una escueta mención por ser cosa tan divulgada: encabezan la lista como poetas máximos de la época Wordsworth y Byron, por este mismo orden; Keats es una gran promesa que no ha fructificado del todo; Shelley y Coleridge quedan decididamente en un plano inferior.

Qué admirablemente defiende Arnold su predilección por Wordsworth. Como bien deja ver la antología, amaba en él más la faceta pastoril y serena que la especulativa y mística. Su actitud de protesta frente a quienes quisieran extraer de Wordsworth como una ética o una filosofía de la naturaleza es muy natural si recordamos que, para Arnold, no podía haber una filosofía *formal* o sistemática en esos versos. Pero no olvidemos que Arnold valora realmente a Wordsworth por sus elementos cognoscitivos, por «penetrar en la vida de las cosas» [172]. Aun así, no admite plenamente la profundidad y sutileza intelectual de dicho poeta y, puesto a exagerar, le echa en cara su «provincianismo» y su incultura literaria. Dijo a John Morley que Wordsworth era un «patán» [173], y a éste le reprochó no haber leído a Goethe [174]. Pero Wordsworth, aunque de ale-

mán supiera muy poco o nada, sí había leído en alguna traducción *Wilhelm Meister* y *La novia de corinto,* y no ocultó su desagrado por la «inhumana sensualidad» de Goethe [175].

Más trabajoso resulta justificar la preferencia por Byron como segundo de los máximos poetas. Arnold se hace eco de los reparos contra este autor en cuanto a técnica y mentalidad, citando ejemplos del «desaliño y disonancia de gran parte de la producción byroniana». Considera que en Byron «los más atroces defectos del hombre —su vulgaridad, su afectación— son semejantes a los defectos de tosquedad y carencia de arte que afean su factura poética» [176]. Fuera del ensayo en cuestión, todavía se hace más agrio Arnold al referirse a «su profunda veta de ordinariez y tosquedad, su afectación, su brutal egoísmo» [177]. Menosprecia a cada paso la inteligencia de Byron y recoge lo que decía Goethe de él: que, cuando se pone a pensar, es como un niño [178]. Para nuestro crítico, Byron es «el típico caballero inglés del siglo XIX, de escasa cultura y sin ninguna idea». Pero, a pesar de todas estas reservas, le exalta como «la más grande fuerza natural, la más grande potencia elemental» de la poesía inglesa desde Shakespeare [179]. En la admiración pesan fuertes motivos políticos: Byron es el enemigo de la mojigatería y del filisteísmo, así como un gran soldado en la guerra por la liberación de la humanidad. Y tiene un fondo muy sincero —el corazón se lo decía al crítico—, pese a todos sus arranques teatrales. Arnold no duda del fracaso de Byron en la creación de personajes y acciones o en la organización de conjuntos artísticos, pero le admira como poeta dotado del «prodigioso poder de concebir vívidamente un incidente único, una situación única» [180]. Esa admiración la despiertan sobre todo los pasajes descriptivos y narrativos, las reflexiones retóricas, según su antología muestra claramente. Ahora bien, cualquier defensa del Byron poeta ha de basarse con largueza en *Don Juan* y en *The Vision of Judgment;* pero como Arnold se limita a transcribir breves fragmentos de las sátiras, difícil será que convenza a nadie de semejante grandeza poética. Su Byron sigue siendo el Byron de *Childe Harold,* e incluso el de

Giaour y *Lara*. Factores que permiten explicar por qué Arnold quería mantener viva la reputación de Byron como la máxima figura de principios del siglo XIX son los siguientes: los precedentes de Goethe y de Taine; el interés por el liberalismo que, a ojos de nuestro crítico, hacía de la peregrina sucesión Goethe-Byron-Heine la corriente principal de la literatura europea; en fin, su actitud polémica en contra de la adoración que por entonces se tenía a la sabiduría artística. Pero estas consideraciones mal podrían justificar el relativo menosprecio con respecto a Keats, Shelley y Coleridge, todos los cuales nos parecen hoy día poetas muy superiores a Byron.

Entre dichos poetas el más favorecido es Keats. Arnold, con la suficiencia del caballero victoriano ante el apasionamiento y la desesperación amorosa, frunce el ceño al encontrarse con las cartas del poeta a Fanny Brawne, donde «se abandona toda discreción y dignidad», hasta el punto de hacerle pensar en «algo grosero y vil, como un mozuelo mal criado» [181]. A la vez, reconoce en Keats «rasgos de un carácter superior» [182] (hasta de «pedernal y hierro» [183]) y «lucidez», que «de suyo es afín al carácter» [184]. Concede también que la pasión de aquel hombre por lo Bello fue «una pasión de la inteligencia y del espíritu» [185]. Pese a ello, Arnold encarece mucho la «magia natural» de Keats, punto en el cual «está a la altura de Shakespeare» [186]. En lo que se pasa, a mi juicio, es al insistir en que Keats no estaba maduro para la «interpretación moral». De él ensalza justamente las grandes odas por su «rotunda perfección», si bien no cree afortunado el *Hyperion* [187]. En suma, Keats, aunque muy admirado, está visto tan sólo como simple promesa.

A Shelley se le atiende en su lado humano casi siempre, y apenas nada como escritor. Con todo, algún pasaje disperso alude a su obra. ¡Y de qué modo! Decir, como dice Arnold, que las piezas shelleyanas reunidas en el *Golden Treasury* de Palgrave despliegan toda «una galería de sus fracasos» [188] revela una miopía crítica absoluta para lo mejor de su producción. Y preferir las traducciones,

los «deliciosos ensayos y cartas», a su excelsa poesía nos deja estupefactos. ¿O será que Arnold, al hablar así, pensaba especialmente en la *Defence of Poetry?* [189]. Sea como sea, el crítico es de lo más injusto al contraponer las criaturas predilectas de Shelley —la reina Mab, la bruja del Atlas, la Sensitiva— a las cantadas por Byron: Jorge III, Lord Castlereagh, el duque de Wellington y Southey. ¡Como si Shelley no hubiese escrito también sobre estas mismas figuras, y bastante mejor! ¿Y es que Byron no se forjó un Oriente y un Tahití más fantásticos e irreales que cuanto pintara nuestro vilipendiado poeta? [190]. Reconozcamos, sin embargo, que Arnold era sincero al creer a Shelley inferior en el manejo de la lengua (en la dicción), aun admitiendo las cualidades musicales (prosódicas) de su poesía [191], así como al mirar con buenos ojos el liberalismo byroniano y con muy malos esas «boberías sobre los tiranos y los sacerdotes» proferidas por Shelley [192]. Lo que no cabe en la cabeza es que desprecie de tal forma a Coleridge como poeta; si no me engaño, ni una sola vez menciona sus versos.

Por mucho que discrepemos de las valoraciones de Arnold respecto a poetas y épocas, no podemos negarle que supo cumplir la principal tarea de un crítico práctico: pasar la tradición por un tamiz, ordenar y reordenar el pasado, deslindar entre corrientes mayores y menores. La tabla de los poetas ingleses la dejó fijada Arnold para un largo futuro. Pero sus grandes aportaciones a Inglaterra han sido la defensa del espíritu crítico, la teoría de la crítica literaria (en que tanto importa la estimación real) e incluso la concepción de la poesía (aunque limitada por el didacticismo). Arnold, poco menos que solo, sacó a la crítica inglesa del marasmo en que se hallaba sumida tras la gran Edad Romántica.

A su lado podemos agrupar a otros dos críticos, Walter Bagehot y Leslie Stephen, quienes por lo general comparten con él las mismas preocupaciones. Dada su esencial orientación didáctica y sus gustos conservadores, ambos podrán servir de contraste con el movimiento estético que ha de ocuparnos más adelante.

WALTER BAGEHOT (1826-1877)

En opinión de cierto buen juez, Bagehot fue «uno de los más refrescantes e inquietos escritores entre los victorianos olvidados» [1], y en una razonada tesis [2] de hará veintitantos años se le presentaba como crítico significativo que se había anticipado al neohumanismo norteamericano. Actualmente no parece autor tan importante, pero sí lo bastante sano, representativo y sintomático para merecer atención. Bagehot creía que el corazón de la literatura lo ocupan los grandes genios normales, los «pintores de la esencial naturaleza humana» [3] tales como Shakespeare y Walter Scott. Shakespeare es un hombre universal que nos da una «impresión general de absoluta calma y equilibrio» [4]. Y Scott destaca por la firme intuición, «una buena salud muy peculiar» y «una imaginación conservadora» cuyo principal objetivo es «la estructura de la sociedad humana, con sus ondulaciones y su variada composición». Tenía este novelista un preciso conocimiento de la economía política —gran elogio para venir de un director de *The Economist*—, y bien sabía que el mundo en que vivimos no es un reino de perfecta justicia, ni tampoco «un mundo abandonado», dejado de la mano de Dios [5]. No es que Bagehot deje de advertir los fallos y limitaciones de Scott: el sentimentalismo con que concibe a la mujer, la falta de un entendimiento penetrante y abstracto, la indiferencia hacia los más hondos anhelos del alma. Pero, paradójicamente, hasta estas mismas deficiencias se vuelven virtudes. Porque en política y en teología Bagehot ponía muy alto la «estupidez», los prejuicios de Burke o la ignorancia del obispo Butler, que fueron sus maestros intelectuales. Y así, por ejemplo, el interés nacional de la poesía de Cowper lo encuentra en «estos exactos perfiles de lo que el pueblo inglés realmente prefiere»: «la beatitud de la mesa de té, íntima, somnolienta» [6].

Comparados con autores tan «normales», la mayoría de los otros se le antojan a Bagehot excéntricos, «asimétricos». Dickens, pongamos por caso, «se ha visto arrastrado [al error] por una especie

de *culto* prerrafaelista de la realidad», y en vez de personas nos da caricaturas: «Imaginarse a Sam Weller, a Mark Tapley o al Pícaro Sablista como seres realmente existentes es tan imposible como imaginarse a un pato parlante o a un oso escribiente». Los pobres de este novelista «se han tomado su pobreza demasiado en serio». A crítico tan conservador como el nuestro tenía que fastidiarle también ese «tono reprobatorio frente a la necesaria constitución de la sociedad humana» [7]. Prefiere, pues, a Thackeray y su «austero y humilde realismo», aunque no deje de objetarle que «pensando tanto como pensaba en las desigualdades sociales» y otras diferencias, se mostrase en sus novelas «más severo de la cuenta con quienes no hicieron sino poner de manifiesto, con medios más brutales y ruines, que también ellos pensaban en lo mismo» [8]. Bagehot coloca a Laurence Sterne junto a Thackeray, en razón de su carácter humanitario y misericordioso; lo que no le aguanta son las rarezas de escritor: sus «chuscadas antediluvianas», sus ultrajes al decoro, su absoluta falta de forma y de orden. Como Bagehot había decretado que «es ley imperativa del arte de escribir que todo libro vaya derecho a su fin» y que «la excentricidad no es asunto adecuado para el arte literario», se impone la condena final del *Tristram Shandy,* muestra de un «arte bárbaro y provinciano» que «huele a sociedad inferior» [9].

La tolerancia de Bagehot respecto a cuanto signifique desviarse de su ideal de hombre centrado y medido dependerá de los distintos ensayos. A Hartley Coleridge le trata con simpatía: era un soñador lleno de encanto que ni por asomo «llegó a tener idea de los hechos y de la realidad» [10]. En Clough admira su modo de forcejear con una religión indefinible, y encuentra que su «poesía intelectual» no es para atraer mucho, quizá, pero tiene verdadero mérito [11]. En cambio, Béranger le inspira desprecio: hombre vulgar, eufórico, escéptico, democrático. Y muy francés en sus limitaciones: no sabe lo que es «*volver* sobre lo pensado», ni se le alcanza «la recia y noble imaginación», «el sólido meollo» [12] que hace tan superiores a los ingleses.

Hay un punto, sin embargo, en que Bagehot trasciende ese arte normal en que cifraba sus ideales un tanto tópicos (y ello, además de sorprender, no resulta muy consecuente). Es cuando adopta, aquí y allá, los conceptos románticos de imaginación y naturaleza, tomándolos, parece, principalmente de Hazlitt, autor admiradísimo por él y que debió de influirle en estilo y método [13]. La imaginación es «algo vivo, una especie de planta que crece» traspasando los límites de la conciencia y que invisible realiza su trabajo, en un estado de «furtiva calma». La imaginación «capta los secretos del universo, explica la Naturaleza, revela lo que está sobre la Naturaleza» [14]. Es una «facultad fulgurante» que gusta de opuestos y contrarios. La imaginación de Shakespeare —dice Bagehot, como en un eco lejano de la fórmula de Coleridge— «parece flotar entre los contrastes de las cosas» [15]. En cuanto a la fantasía, nuestro crítico, aun sin ver razones probatorias para distinguirla de la imaginación, le asigna la función subordinada de amplificar y ornamentar [16]. A su entender, no hay mayores representantes de este reino de la imaginación, reino también de la poesía más pura y elevada, que Wordsworth y Shelley. ¡Y Jeffrey que no creía en el misticismo de Wordsworth! Bagehot se indigna: «Lo malo para él es que el misticismo es verdadero» —le refuta—, que existe «una religión de la Naturaleza, o mejor dicho, una religión de la imaginación» [17]. Y las «obras [wordsworthianas] son las Escrituras de la vida intelectual», a causa precisamente de «esta obsesiva, sobrenatural y mística visión de la Naturaleza» [18]. Al lado de Wordsworth sitúa Bagehot a Shelley (autor de quien tanto distaba en ideas políticas y religiosas), por su imaginación «clásica» y pura que, con abstracta sencillez, aspira a lo incondicionado. Es un poeta que hasta en lo humano le parece simpático: impulsivo, arrebatado, «pasa por en medio del mal, pero conservando intacta su pureza». Comparado con Shelley, qué distinto aparece Keats, poeta fantástico, ornamental, romántico. A Keats le gustaba sentir la pimienta en la lengua, «gozar en toda su grandeza el sabor frío del delicioso clarete», mientras que Shelley no pasaba de ser «un bebedor de

agua» [19]. Lo insólito e injusto es que Bagehot eche de menos en S. T. Coleridge el ferviente culto a la naturaleza característico de los románticos, achacándole que, tras una breve fase wordsworthiana, quedó «ayuno por entero de toda percepción de lo bello en el paisaje o en la naturaleza» [20]. No menor injusticia comete al condenar a Pope como «poeta de la vida elegante» en quien sería vano buscar «la menor referencia a las bellezas del universo material». Y aún: «La poesía de Pope (si es que la hay) podría pasar por verdadera si todos los árboles fuesen amarillos y encarnadas todas las hierbas» [21].

En su ensayo literario más ambicioso, *Wordsworth, Tennyson and Browning: or Pure, Ornate and Grotesque Art in English Poetry* (1864), Bagehot desenvuelve con amplitud la tipología enunciada en el título. El puro, imaginativo y clásico Wordsworth se opone al florido, fantástico y romántico Tennyson, así como al grotesco, realista y medieval Browning. Keats quedaría agrupado con Tennyson, y Shelley con Wordsworth. A Milton se le mete también en el esquema por combinar una sencilla temática clásica con una imaginería florida y profusa [22]. Esta caracterización no acaba de convencer en sus pormenores: así, el «medievalismo» de Browning, forzado en aras de la tesis y que parece significar algo como el realismo menudo de los prerrafaelistas; y, evidentemente, lo de «clásico» aplicado a Wordsworth y a Shelley, con matiz tan particular que no es para imponerse. Sobre la continuidad histórica de Wordsworth a Tennyson, y de Shelley a Browning, no hay ni rastros. Pero el juego de contrastes entre los tres mencionados poetas permite a Bagehot su más interesante ocurrencia: «Necesitamos la palabra *literatesco* [ingl. *literatesque*], 'digno de figurar en un libro'» —propone—, por analogía con *pintoresco* [ingl. *picturesque*], «digno de figurar en una pintura». *Literatesco* llamaríamos a «esa perfecta combinación de *tema* literario que tan bien conviene al *arte* de la literatura». Es «la forma típica, la idea recordable». «La ocupación del poeta son los tipos, y los tipos están reflejados en la realidad». «Al poeta le toca encontrar en esa realidad el hombre

literatesco, la escena *literatesca,* planeados por la naturaleza para él y que quieren vivir en sus páginas» [23]. Bagehot sabe muy bien de dónde arranca su idea, pues invoca la controversia entre Schiller y Goethe acerca de la *Urpflanze* (la planta primigenia). La planta simbólica es, justamente, el tipo, así que «Goethe estaba en lo cierto al buscar esto en la realidad y en la naturaleza, y Schiller estaba en lo cierto al decir que ello no era sino una *idea*». En la poesía moderna, ese «tipo» es el poeta en persona. Claro está que el poeta «no se describe a sí mismo *como tal hombre,* pues su objeto no es la autobiografía; se toma a sí mismo como espécimen de la naturaleza humana... Elige entre sus estados anímicos aquellos más característicos y que mejor tipifiquen ciertos estados de ciertos hombres, o ciertos estados comunes a todos lo hombres». El poeta describe «lo genérico, no lo específico e individual» [24].

En un contexto distinto llegó Bagehot a esta poesía juntamente personal y típica, por la vía de una historia de los géneros literarios. «La poesía comienza en la Impersonalidad. Homero es una voz». La dramática, y la griega en particular, supone una transición hacia la lírica, y ésta expresa cierta actitud aparte, un sentimiento único, un aislado anhelo de la naturaleza humana. No se ocupa del hombre en su totalidad, sino del hombre fragmentado, hecho pedazos. A los poetas líricos no hay que juzgarlos literalmente por sus versos, que son puros «discursos» (supongo que en alemán esto se diría *Rollenlyrik).* Pero el poeta moderno no es épico, ni dramático, ni lírico en el sentido antiguo. Es «autorretratista»: pinta su alma «concebida como un todo». En realidad la poesía «egocéntrica» moderna, la de un Wordsworth, un Shelley o un Byron, está «aliada con la épica» [25], ya que su tarea consiste en pintar un personaje, un héroe, al igual que hizo Homero con Aquiles o Virgilio con Eneas.

En todos sus ensayos vuelve Bagehot sobre el retrato o el carácter del poeta, pero siempre entendiéndolo como carácter representativo o universalizado, pues «el arte sólo puede tratar de lo universal», de la idea, de lo típico y representativo [26]. De hecho, esto

suele significar el tipo medio de una nación —caso de Béranger y de Cowper, ninguno de los cuales llega a expresar las posibilidades supremas de sus respectivos pueblos—, o bien significa el hombre universal tal como era representado por Shakespeare. En el ensayo *Shakespeare —the Man* (1853), Bagehot propugna la idea de que la personalidad de un escritor debe ser perceptible a través de sus obras, aun cuando carezcamos de todo testimonio biográfico del mismo. «Una persona que no sepa nada de un autor que haya leído, poco puede saber del autor que haya visto en persona». Cita después la descripción de la liebre fugitiva en *Venus and Adonis* (versos 679-708), y comenta: «Es absurdo, vaya ello de pasada, decir que no sabemos nada acerca del hombre que escribió esto; sabemos que ha perseguido a una liebre. No vale alegar que su sola imaginación ya le diría que la liebre tiene la propiedad de correr entre un rebaño de ovejas, o que al proceder así despista el olfato de los sabuesos». Figuras enfrentadas a Shakespeare son Scott, que tenía una «organización» mucho más limitada, y muy particularmente Goethe, en quien ve el crítico «un hombre siempre apartado de la vida». Mientras que Goethe acudía a cualquier escena «con reservas y como un extraño, arrimándose allí para acumular *experiencia*», Shakespeare no es que fuera simplemente «con los hombres, sino que era uno de ellos»: a la vez que hombre universal, era hombre del pueblo. Pero, aunque Bagehot vislumbre algo de la larvada melancolía del dramaturgo inglés, de su «penetración en los pensamientos de la vida humana», el retrato general que traza de él es victoriano a más no poder: «hombre sustancial», «juez de perros», «deportista a cielo abierto», patriota receloso de la chusma, etc. [27]. Es que los dedos se le antojan huéspedes cuando anda por medio lo anormal: Falstaff le parece un aborto estético, y Hamlet una naturaleza escindida que sólo puede dar pie a un tema artístico menor [28].

La tesis central de Bagehot acerca de la personalidad y el arte de escribir podrá acaso ser cierta, pero en la práctica no le sirve más que para encontrar en Shakespeare lo que ya iba buscando, esto es, los ideales éticos y sociales de su tiempo.

Por sus gustos, Bagehot se muestra alicorto, siempre a vueltas con lo normal, siempre temeroso de cualquier excentricidad, e incluso filisteo en el sentido arnoldiano. Pero en el campo de la teoría descubrió un tema importante: los «tipos», tema que casi al mismo tiempo atraía la atención de Taine en Francia y de Dobrolyubov en Rusia. Y supo darle un giro original con su concepción de una poesía «egocéntrica» y «autorretratista», aunque representativa a fin de cuentas.

Leslie Stephen (1832-1904)

No cabe duda de la importancia general de Leslie Stephen en varios dominios. Fue el primer director del *Dictionary of National Biography,* al que contribuyó por sí solo con 378 artículos; escribió cinco volúmenes para la serie de «English Men of Letters» (Johnson, Pope, Swift, George Eliot, Hobbes); como filósofo moral nos ha dejado una exposición del agnosticismo y una evolucionista *Science of Ethics* (1882); en fin, como historiador de las ideas (punto de su mayor eminencia) es autor de la *History of English Thought in the Eighteenth Century* (1876) y de los *English Utilitarians* (1900), libros que le colocaron a la cabeza, tal vez, del olvidado grupo de los historiadores intelectuales victorianos: Buckle, Lecky, John Morley, Flint, Merz y Adamson, por no citar más.

Ahora bien, desde un ángulo de pura crítica literaria, el puesto y la importancia de Stephen ya son más discutibles. Desmond MacCarthy, en la conferencia a él consagrada (1937), le llamó «el menos estético de los críticos dignos de recuerdo», tachándole de «carecer del poder de transmitir aquellas emociones que él mismo había obtenido de la literatura; rara vez, si es que alguna, trató de registrar un estremecimiento» [1]. En cambio, para la escritora Q. D. Leavis, tal deficiencia supone un punto en su haber, ya que la crítica «no es un místico arrobo, sino un proceso de la inteligencia» [2]. De creerla, pues, Stephen sería un gran crítico precisamente por ser un vigoroso moralista, el verdadero «crítico de Cambridge»

(y es de presumir que un antepasado espiritual de su marido, F. R. Leavis). Por último, Noel G. Annan, en un excelente libro sobre Leslie Stephen (1952), ha procurado cierto equilibrio. Aun sin ocultársele las limitaciones de su personaje, le declara «discípulo de Arnold» que «hizo por la ficción inglesa lo que Arnold había tratado de hacer por la poesía» [3].

Para empezar, la comparación con Arnold mal resiste un análisis. Stephen no comparte la fe de su antecesor en el humanisno clásico, sea el antiguo o el goethiano. No aboga por la cultura, por la crítica, por abrir las puertas a las corrientes doctrinales del Continente, ni tampoco cree en el gran futuro de la poesía. Como muestra su reseña de Taine, le parece dudoso el valor de los tipos raciales, célticos, teutónicos o latinos, que tanto pesaban en la crítica de Arnold. Y jamás se vale de las «piedras de toque». Es más, el propio Stephen ya dijo, en su conferencia sobre Arnold (1893), que éste pertenecía a un tipo intelectual muy distinto del suyo: «De haberle pedido a Arnold un juicio sobre mí, me hubiera tenido que inscribir, muy a pesar suyo, como un filisteo» [4]. Sin duda que «filisteísmo» significa aquí el básico utilitarismo propio de Stephen, que tesoneramente trató de conciliar con el evolucionismo darvinista. Y en la crítica literaria lo que quiere decir es una rotunda orientación intelectualista y moralizante.

El ensayo sobre *Wordsworth's Ethics* comienza de forma muy característica: «Se ha dicho que bajo toda poesía hay una filosofía. Casi mejor sería decir que toda poesía es una filosofía» [5]. Adelantándose hasta en la acuñación expresiva a una frase de A. O. Lovejoy —«las ideas en literatura son ideas filosóficas en dilución»—, Stephen dice estudiar la literatura porque «presenta cierto número de dogmas intelectuales en solución» [6]. De la poesía de Wordsworth le gustaría extraer una ética que —espera confiado— «cristalizará espontáneamente en un sistema científico de pensamiento» [7].

No es que Stephen ignore la diferencia entre un tratado de filosofía y una pieza literaria, imaginativa. A su modo de ver, toda la doctrina estética se caracteriza por no ser sino «una mala formu-

lación de la muy imaginable y muy antigua idea de que lo que compete al poeta es presentar tipos, por ejemplo, y no ofrecer teoría psicológica pura» [8]. El poeta debe encarnar su pensamiento en imágenes concretas. «La moralidad de Goethe y de Shakespeare, por ejemplo, se deja ver en la forma de presentar a caracteres como los de Yago y Mefistófeles» [9]. Función de la crítica —o una de sus funciones al menos— será traducir a términos intelectuales cuanto el poeta ha dicho por medio de personajes y sucesos. El título de uno de los ensayos de este crítico, *Pope as a Moralist,* podría valer, analógicamente, para todos los restantes suyos.

Cierto que Stephen no se contenta con el papel de traductor; también juzga y valora a los autores conforme a la filosofía moral implícita en ellos. Como pauta le sirve una moralidad secular y social que nos enseña a reconocer «el valor preeminente de la hombría, la honradez y los puros afectos domésticos» [10], pero donde no falta cierto sentimiento del mal y algunas vislumbres de la impotencia del ser humano y del misterio que le envuelve. Shakespeare, Wordsworth, George Eliot y Scott cuadran bien con estas especificaciones, aunque de todos los escritores el que más cautiva a Stephen por su moralismo y su sentido del destino personal es el Dr. Johnson. A más bajo nivel se hallan los moralistas del sentido común como Pope y Fielding, cuya limitación se debe a que ellos «apenas si entramos en contacto con el hombre tal como aparece en presencia de lo infinito» [11]. Y luego está toda una muchedumbre: he ahí a seres patológicos, descomunales y amargados como Swif, féminas retorcidas y protestonas como Charlotte Brontë, cínicos desaforados como Balzac, idealistas nebulosos como Shelley, bufones de falsa palabrería como Sterne.

Crítica moralizante es ésta sin duda, pero también crítica literaria, ya que se interesa por el «mundo» del poeta, por sus personajes y los casos o sucesos que les afectan, y por el valor literario de los libros, pues Stephen está convencido de la identidad fundamental del valor estético y el valor moral. Oigámosle: «La poesía suprema tiene que ser aquella que exprese no sólo la naturaleza

más rica sino la más sana»; «el vicioso sentir indica alguna tendencia morbosa, y por ello es muy nocivo para la facultad poética». «El vigor con que un hombre aprehenda y asimile una doctrina moral profunda viene a ser una prueba del grado en que posee una de las condiciones esenciales de la más alta excelencia poética» [12]. Dentro de los límites de esta concepción, Stephen analiza la psicología de los caracteres y la moralidad implícita en los principales novelistas ingleses desde Defoe a Stevenson, y aplica el mismo procedimiento a dramaturgos como Shakespeare y Massinger, a poetas como Pope, Gray y Shelley, y a ensayistas como De Quincey y Hazlitt. Con toda naturalidad, la crítica de libros se hace biografía, enjuicia al hombre más que a la obra, dado que Stephen no cree en estos distingos. Y así puede decir que «todo el arte de la crítica consiste en aprender a conocer al ser humano que parcialmente se nos revela en sus palabras habladas o escritas» [13]. Y también puede identificar el estudio de la vida de Charlotte Brontë con el estudio de sus novelas [14], y hasta meterse en un berenjenal sin salida respecto a la «sinceridad» de Pope, pues admirándole como moralista tiene que aceptar la evidencia, acumulada por Elwin, de que «mentía a escala prodigiosa» [15].

Aunque Stephen dominaba la especialidad de la filosofía empírica británica, rehúye analizar la metafísica, la ontología e incluso la teoría del conocimiento de los escritores que estudia. Desprecia el «misticismo» de Wordsworth, toma a risa la filosofía de Coleridge y califica de paparruchas románticas el idealismo platónico y el sensualismo godwiniano de Shelley. No toparemos por aquí, claro, con análisis de técnica, lenguaje o composición, ya sea en poesía o en ficción novelística. Alguna vez él reconoce, sí, que «los méritos técnicos de la forma mal pueden separarse de los méritos del fondo sustancial» [16], pero, por lo común, «deja estos puntos para críticos de maś fina percepción y con mayor dominio de los superlativos» [17]. Así, el ensayo sobre Sterne no dice una palabra de *Tristram Shandy* como novela (parodia de la forma novelesca, tratamiento del tiempo, etc.). Los ensayos acerca de Shelley y de

Coleridge eluden cualquier discusión de poesía. Si Stephen destaca el apóstrofe al Caos de *The Dunciad* [18] es haciéndose eco de opiniones ajenas, pero se guarda mucho de abundar en estas alabanzas. Comentarios del tipo de los dedicados a Defoe (recursos de que se vale para ponderar su credibilidad) [19], a Richardson (apuros con la forma epistolar) [20] o a Massinger (prosaico uso del verso blanco) [21] son tan raros que justifican de sobra la conclusión a que había llegado MacCarthy: la crítica de Stephen es «la menos estética» que pueda darse.

La tendencia moralizadora de Stephen predomina igualmente sobre su sentido histórico y social. A primera vista se le diría imbuido del método histórico de su tiempo. Ciertamente, su *English Thought in the Eighteenth Century* contiene pasajes en que se define el carácter de la literatura de imaginación como «función de muchas fuerzas» [22]: filosofía del momento, peculiaridades étnicas hereditarias, historia, clima, circunstancias políticas y sociales. Asimismo, las últimas lecciones sobre *English Literature and Society in the Eighteenth Century* (1904) tratan la literatura como «una función» particular del organismo social entero» [23]. Añádase lo que nos cuenta F. W. Maitland, el biógrafo de Stephen: «Yo le he oído mantener que el pensamiento filosófico y la literatura de imaginación... no son sino una especie de subproducto de la evolución social, o, como puntualizó una vez, 'el ruido que hacen las ruedas al girar'» [24]. Con todo, por muy de cerca que estudie Stephen las relaciones entre literatura e historia o entre literatura y público receptor, nunca está dispuesto a abrazar las consecuencias de un método sociológico: determinismo absoluto, indiferencia moral, suspensión relativista del juicio, eliminación de lo individual. Se queja de que «la exaltación del método histórico amenaza con llegar a formar parte de nuestra jerga contemporánea» [25], o bien ridiculiza este método histórico si lo que significa es «aceptar como un hecho las creencias, sin preocuparse de sus razones» [26]. Y aun al aconsejar a los aficionados a la literatura inglesa lo necesario de estudiar la historia patria y sus corrientes intelectuales, todavía advierte que hay «una

enorme diferencia entre lo que llaman conocer la historia de una cosa y conocer de verdad la cosa misma» [27]. Veámosle así: aferrado a un patrón moral fijo, único asidero que le permitía elevarse sobre el flujo de la historia y enjuiciar las obras literarias, por más que él mismo, para mayor paradoja, quisiese explicar hasta la ética, en su *Science of Ethics,* como resultado de un proceso evolutivo.

Fuera de la moral y de la verdad, Stephen no cuenta con ningún canon o teoría literaria. Es más, niega expresamente que pueda existir una ciencia de la estética, e incluso principios o reglas generales de crítica, pese a que recomiende al crítico proceder con espíritu científico y el debido respeto a los hechos, sin pasión, guiado por «cierta modestia en la expresión y timidez al formar opiniones» [28]. A lo sumo, concederá «que no hay mal alguno, desde luego, en que un hombre declare sus gustos personales, siempre que admita de manera expresa que con ellos no intenta mandar sobre los gustos de los demás» [29]. Parece significativo que Stephen no nos diga nada respecto a lo feo o al arte de mala calidad. Pero no se recata de afirmar cosas como éstas: «toda crítica es un engorro y una excrecencia parasitaria de la literatura» [30]; el único gran servicio que un crítico puede prestar es tener a raya el vicio, la vulgaridad y la estupidez» [31].

En definitiva, nuestro Stephen desconfía del arte, ni más ni menos. Como sus amigos utilitaristas y evangélicos, piensa que «habría mucho que decir en pro de la tesis de que toda ficción es, en realidad, una especie de mentira, y que, en general, el arte es un lujo superfluo al que no tenemos derecho mientras el crimen y la enfermedad sigan campando en el mundo de fuera» [32]. Para defender la presencia de los comentarios del autor en las novelas de Fielding y Thackeray utiliza un argumento que le descalifica como posible guía de ficción: «A un niño no le gusta ver rotas sus ilusiones, y se enfada si uno trata de convencerle de que 'Giant Despair' no fue un personaje real como su predilecto Blunderbore. Pero querer provocar tales ilusiones es indigno, realmente, de una obra destinada a los lectores adultos» [33].

Escepticismo y aun nihilismo tan radical sobre el valor de la literatura y sobre los derechos de la crítica son razones que explican el actual olvido de Stephen como crítico. Sus certezas son puramente éticas, no metafísicas o estéticas, y hasta la agudeza moral que le distingue la sentimos hoy estrechamente limitada por su visión de la historia y la naturaleza humanas. Ese enfoque moral, tan serio, patriótico y recto, parece estar sujeto a las suficiencias y fáciles supuestos de un credo positivista y utilitario. Hemos de reconocer plenamente los grandes méritos históricos de Stephen, sobre todo en su defensa de los valores afines de la literatura dieciochesca. Admiremos también la equilibrada destreza analítica de numerosos ensayos suyos (especialmente *Hours in a Library,* colección muy superior a los *Studies of a Biographer).* Pero es preciso señalar las graves limitaciones de una sensibilidad que trata la literatura o como embozada afirmación moralizadora o como documento psicológico y social. Nos resistimos a creer que la crítica de Stephen esté hecha para hablar a nuestro tiempo.

IX

LA CRÍTICA NORTEAMERICANA

Nuestra imagen de la crítica norteamericana de los años treinta y cuarenta (vol. III de esta *Historia*) giraba alrededor de la oposición Poe-Emerson. A partir de 1850 el cuadro cambia. El transcendentalismo va de capa caída; Poe ha muerto. Son los «brahmines» (los cultiparlantes) de Boston, o mejor de Cambridge, quienes acaparan la crítica, y entre ellos destaca James Russell Lowell como más docto, fecundo y representativo. Entonces floreció en Nueva York una escuela hoy olvidada de críticos, de un exaltado y violento nacionalismo [1]. De este ambiente saldría Walt Whitman, con su extraña fusión de «transcendentalismo yanqui y guirigay neoyorquino» [2]. Sólo mucho más tarde, años ochenta y tantos, surgirá un movimiento crítico que postule el realismo como doctrina concreta; William Dean Howells fue su indeciso portavoz. Pero ya bastante antes, lentamente, había empezado Henry James a formular su credo crítico, credo que, sin adoptar un realismo doctrinario, se apoyó en el realismo para elaborar una estética de la ilusión y de la organicidad novelísticas que todavía dice algo a nuestro tiempo.

WALT WHITMAN (1819-1892)

Walt Whitman postuló una poesía del futuro (en ruptura total con el pasado), una poesía democrática escrita para las masas y

sobre las masas, una poesía inspirada en la ciencia moderna y en el progreso tecnológico, una poesía libre de las cadenas de la rima y metro tradicionales, libre de restricciones temáticas y de veladuras sobre el sexo. Al principio el poeta fue objeto de la rechifla y el apartamiento general; luego ganaría devotos discípulos y la gradual adhesión de la crítica, particularmente en Europa. Durante un tiempo, Whitman brilló en el firmamento casi como el creador de la moderna poesía y el inventor del verso libre. De capital importancia ha sido su influencia sobre Lindsay, Sandburg y Hart Crane en América, o sobre Dylan Thomas, Laforgue, Verhaeren, Arno Holz y Maiakovski en Europa, por no citar sino nombres representativos. En la actualidad, los whitmanianos se han retirado de escena en su mayoría, desalojados por una nueva raza de poetas que reconocen más bien por antepasados a Baudelaire y Mallarmé.

La impresión producida por las palabras de Whitman sobre una revolución poética y un rechazo absoluto del pasado es engañosa en bastantes aspectos. Su voz profética es también una voz del pasado. Por de pronto, el recurrir del poeta a la intuición individual, a la «luz interior», debe algo a su formación cuáquera. Y mucho a la herencia de la Ilustración, a la democracia jeffersoniana y jacksoniana, de la cual fue fervoroso propagandista el joven Whitman. En cuanto a su «populismo», apunta a Francia, dadas las sorprendentes afinidades con la retórica torrencial de *Le peuple* de Michelet y con el desvaído socialismo de Pierre Leroux a través de George Sand. Y no falta la pretensión de que la supuesta personalidad o máscara de Whitman (mal llamada «pose») derive del artista ideal descrito en *Consuelo* y en *La Comtesse de Rudolstadt* [1]. Pero la principal fuente de inspiración de nuestro autor fue sin duda Emerson y su particular transcendentalismo. Whitman dijo que su propósito fundamental era «el propósito religioso». La «nueva teología», «la ciencia suprema y última, la ciencia de Dios», ha de aceptar la ciencia natural y salirse luego de la ciencia superando todo conflicto entre las filosofías, para alcanzar «el alma eterna del hombre (y de todo lo demás), lo espiritual, lo religioso» [2]:

I believe materialism is true and spiritualism is true,
I reject no part...
I adopt each theory, myth, God, and demi-god [3].

(Creo verdadero el materialismo y verdadero el espiritualismo, ninguna parte rechazo... Adopto cualquier teoría, mito, Dios o semidiós).

Monstruoso sincretismo que traslada a otra clave el transcendentalismo y donde se borra toda distinción entre naturaleza y hombre, alma y cuerpo. Sin embargo, es innegable la deuda de principio con Emerson.

Ya en 1847 escribió Whitman que en Emerson se juntan «en parejos términos los pocos grandes sabios y los videntes originales. Representa al hombre libre, a América, al individuo» [4] (o sea, todo lo que el propio poeta quería representar). Whitman asistió a una conferencia de Emerson en 1842, y en 1855 le envió un ejemplar de la primera edición de *Leaves of Grass* (Hojas de hierba), que daría origen a una entusiasta y celebérrima carta. Emerson encontró varias veces al revolucionario poeta en Nueva York, y éste añadió en la segunda edición de sus *Hojas* (1856) una larga carta abierta donde le llamaba «querido amigo y maestro» [5]. Whitman fue a Boston para ver al maestro en 1860. Ni siquiera turbó la relación personal entre ellos el que Emerson intentara disuadir a su amigo de que incluyese *The Children of Adam* en la tercera edición del libro. Whitman fue huésped suyo en Concord (1881) y al año siguiente le dedicó una conmovedora nota necrológica [6]. Todavía en 1881 declaraba a Emerson «cabeza inconfundible» de todos los poetas norteamericanos, lo mismo que antes había reconocido que Emerson le ayudó a «encontrarse a sí mismo» [7]. Y sin embargo, Whitman no se hacía ilusiones sobre las diferencias sociales y de carácter que le separaban de él. En sus alabanzas siempre se interpone alguna reserva: Emerson resulta «demasiado perfecto, demasiado concentrado»; «lo mejor suyo es como crítico o diagnosticador»; defiende «una teoría de la buena crianza que es de lo más dandi» y se comporta «con excesiva prudencia, con rígida cautela»; en fin,

«le domina un intelectualismo frío e insensible» [8]. Pero cuando Whitman trata de quitar importancia al influjo de Emerson, diciendo: «Como la mayoría de los mozalbetes, comencé sufriendo algún brote del sarampión emersoniano (aunque fue cosa tardía y sólo superficial)», o esto otro: «me dirigí a él en letras de molde, llamándole 'maestro', y por tal le tuve un mes o cosa así», no hace sino borrar huellas patentes, como no hace sino falsear la verdad histórica cuando niega haber leído a Emerson antes de ponerse a escribir *Hoja de hierba* [9].

Este foso abierto para distanciarse de Emerson corría parejo al nuevo deseo de Whitman: identificarse con el idealismo germano. Aseguraba «haber leído a Kant, Schelling, Fichte y Hegel» antes de publicarse la primera edición de su *Hojas,* razón por la cual se arrogó el título de «el más grande de los representantes *poéticos* de la filosofía alemana» y presentó su libro como «el canto del idealismo» [10]. Pretendía también que «la historia de (su libro) no sólo se asemeja y ajusta, en ciertos aspectos, al desarrollo del gran sistema de la filosofía idealista alemana a impulsos de las 'cuatro lumbreras' —excepto en que el desarrollo de *Hojas de hierba* se ha verificado dentro del ámbito de una mente única—, sino que se puede demostrar que las mismas teorías sobre la esencial identidad de los mundos espirituales y materiales... se encuentran expresadas y sentadas en estas *Hojas,* desde el punto de vista propio del poeta» [11]. En particular, el entusiasmo de Whitman por Hegel rebasa toda medida. Le considera «el principal maestro de la Humanidad y el más selecto y amado médico de mi mente y mi alma» [12]. Suya es la idea de recopilar y «encuadernar» —«hoy mismo»— las obras mayores de Hegel y de Carlyle «bajo el conspicuo título de *Speculations for the Use of North America, and Democracy there*» [13]. Es que estaba convencido —para nuestra sorpresa— de que el filósofo germano le iba «pintiparado a América, por lo abierto y lo libre». Hegel «ilustra la Democracia del modo más pleno y firme»; «sus fórmulas son una justificación esencial y cimera de la Democracia del Nuevo Mundo» [14]. Ah, y la filosofía ale-

mana «es la más importante emanación del espíritu de los tiempos modernos y de todos los tiempos, hasta el punto de dejar atrás y relegar a un plano de importancia relativamente menor todos los prodigiosos inventos, descubrimientos de la ciencia, progresos políticos, grandes obras de ingeniería, comodidades de la vida, etc., de los últimos cien años» [15]. Un poema escrito «después de leer a Hegel» nos depara este pensamiento consolador:

> *I saw the little that is Good steadily hastening'*
> *towards inmortality,*
> *And the vast all that is call'd Evil I saw hastening*
> *to merge itself and become lost and dead* [16].

(Yo vi a lo poco que es Bueno apresurando el firme paso hacia la inmortalidad, y vi a la vastedad de todo lo llamado Malo apresurándose para fundirse consigo mismo, y perderse y morir).

Puesto a examen lo que sabía Whitman sobre los citados filósofos, resulta que se reducía a unas cuantas noticias de segunda mano, tomadas de una historia de la literatura alemana, de enciclopedias y una antología [17]. Ni siquiera acudió a las traducciones de que entonces se podía disponer. Su fervor es debido, por una parte y sin duda posible, al deseo de buscarse un respaldo en el prestigio de la filosofía, además de que en ese tiempo el movimiento de Saint Louis había contribuido a trasplantar la fama de Hegel a América cuando en Alemania entraba en decadencia. Por otra parte, estaba la impresión de parentesco, que era sincera. Hegel aboga por la evolución, el progreso, la libertad, la armonía entre ciencia y religión; fue un optimista y un determinista. ¿Qué más necesitaba Whitman, que ni era capaz de ver las diferencias ni le importaban un comino?

Pero el hacerse pasar por filósofo o por exponente de la filosofía alemana, pese a que transigieran devotos discípulos e intérpretes, no podía prosperar. Whitman carece de toda coherente metafísica, estética o teoría de la crítica. Lo que, sin embargo, le permite

tener sitio en la historia de la crítica es su concepción y programa de la poesía y su ideal del poeta. Como tantos otros, predica en favor de lo contemporáneo, lo nacional y lo real, pero no sirve con estas consignas a un realismo crítico y social (tal como ocurrió en Francia y en Rusia), sino a una poesía del futuro orientada hacia la naturaleza, América, el mundo, las masas, la ciencia y la tecnología.

Con cuántas renovadas variaciones —en prólogos y posdatas a las diversas ediciones de *Leaves of Grass,* en *Democratic Vistas* (1871), en un montón de artículos y declaraciones— proclama nuestro autor, extáticos los ojos, su esperanza en esta nueva poesía que «ha de ajustarse a expresar la Naturaleza y el espíritu de la Naturaleza», que ha de ser la encarnación de América, con «su geografía y su vida natural, y ríos y lagos» [18], su prolífica humanidad, sus masas, hombres y mujeres, el alma y el cuerpo, y el sexo sobre todo, excluido hasta ahora de la poesía. Estos poemas «tienen que cantar la inmensidad y el esplendor y la realidad con que el *Cientismo* ha investido al Hombre y al Universo». Los *cientistas* o científicos «son los legisladores de los poetas y sobre sus construcciones se levanta la estructura de todo poema perfecto», pues «en la belleza de los poemas radica el penacho y aplauso de la ciencia» [19].

Caracteriza a esta nueva poesía, americana, democrática, científica, rebosante de optimismo, una clara ruptura intencional con el pasado. Cuando Whitman dice: «en estas *Hojas* todo está literalmente fotografiado», añade a renglón seguido: «nada está poetizado —línea seguida sin desvío alguno ni de un paso, ni de una pulgada—, nada dirigido a la pura belleza —sin una leyenda, mito o fábula novelesca, ni un eufemismo, ni rima alguna—» [20]. Realismo fotográfico que significa, de modo muy especial, el repudio de los temas y espíritu de la poesía antigua: «No, no quiero escribir un poema sobre el jilguero de una dama, como Catulo, o sobre una cotorra, como Ovidio; ni cantos de amor, como Anacreonte, ni aun... como Homero, ni el sitio de Jerusalén, ni... como Shakespeare. ¿Qué tienen que ver estos temas con América?» [21]. Una y

otra vez quedan enfrentadas esta poesía nueva del Oeste y la poesía feudal del Este (o sea, de Europa). No hay mayor contraste con el «mezquino círculo y limitada área» de los poetas europeos que «los perfiles cósmicos y dinámicos de tanta magnitud e ilimitación» [22] como se abren a los norteamericanos. Whitman quiere un poema «exclusivamente nuestro, sin el menor rastro o sabor del suelo europeo, ni recuerdos suyos, ni su letra o espíritu técnicos» [23].

La poesía inglesa en particular era para él muy inferior a las otras: «materialista, sensual, fría, antidemocrática», o «taciturna y melancólica», sin más genio de primerísima categoría que Shakespeare [24]. Incluso los autores que prefería —Shakespeare, Scott, Tennyson, Carlyle— «apestan a ese principio de casta que los norteamericanos hemos venido a destruir en la tierra» [25]. Por lo pronto, Shakespeare es un «baldón para la democracia» ya que supone «la encarnación, en literatura, del feudalismo incondicional», y «sus obras no sólo no cumplen los requisitos democráticos, sino que se los saltan alegremente en cada página» [26]. Tennyson nos trae «las últimas mieles de ese feudalismo ya decadente (no me atrevo a decir putrefacto)»; es «el desnatador poético de toda la melodía, tedio y pulimento de nuestro tiempo», de cuya pluma nunca salió «ni una página democrática» [27]. Carlyle, por más admirable que resulte en cuanto profeta y «entendimiento de inmaculada rectitud», es «feudal hasta el tuétano» [28]. En fin, un artículo de muy temprana fecha, *The Anti-Democratic Bearing of Scott's Novels* [29], corona sin el menor tropiezo la tesis indicada en el título, esto es, el antidemocratismo de Scott.

Incluidos dentro de la condena global del feudalismo literario quedan la teología dogmática, el esteticismo y la «cultura». Goethe le parece a Whitman no sólo un cortesano, sino también un frío esteta que «manipula con el mundo», y cuya idea de que «el artista o poeta es preciso que viva, en su arte o su poesía, solo y apartado de los negocios, la política, los hechos, personas y cosas de la vida vulgar, en busca de su 'alto ideal'» ya le incapacita perpetuamente para «cualquier acuerdo con América y con los años venideros» [30].

Arnold no merece sino desprecio a nuestro crítico: «Trae al mundo todo lo que el mundo tiene de sobra: es rico, influyente, astroso, nauseabundo, con toda su delicadeza, refinamiento, elegancia, cortesía, decoro, crítica, análisis» [31]. El Dr. Johnson no es muy admirado que digamos: «adulador del poder y de la jerarquía», «baja y vil naturaleza» [32]. ¿Y *El Paraíso perdido* de Milton? Bah, puro «disparate», «ofensivo para la ciencia y la inteligencia modernas» [33]. Únicos personajes que se salvan son Burns, a pesar de su sentimentalismo jacobita, y Dickens, «escritor verdaderamente democrático», a pesar de su sátira contra los Estados Unidos [34].

Pero el rompimiento de Whitman con la literatura europea no es, en absoluto, tan tajante como podrían dar a entender estos u otros pasajes por el estilo. Conocía bien y amaba a los autores con quienes más parecía encarnizarse (Shakespeare, Scott, Tennyson, Carlyle), y sentía admiración por la ópera italiana (arte tan poco democrático en el sentido que él daba a esta palabra). En Whitman se siente la añoranza del pasado europeo, y particularmente de lo ya muerto y enterrado, como en *Song of the Exposition:*

Pass'd, pass'd, for us, for ever pass'd,
That once so mighty world, now void, inanimate,
phantom world...
Pass'd to its charnel vault
Blazon'd with Shakspere's purple page,
And dirged by Tennyson's sweet sad rhyme.

(Pasó, pasó para nosotros, pasó para siempre, ese mundo tan poderoso un día, y ahora vacío, inanimado, mundo fantasmal... Pasó a su cripta sepulcral, teniendo por blasón una página áurea de Shakespeare, por responso el dulce y triste verso de Tennyson).

Además, después de la Guerra Civil, frustradas ya sus esperanzas y tan visible la corrupción de la Edad Dorada, tuvo que reconocer lo forzoso de una continuidad literaria. A los norteamericanos «nos hace falta, cabalmente, el sedimento y el colorido de este fantasioso

y tan distinto mundo de poesía y novela arrulladoras, contrastantes e incluso feudalistas y antirrepublicanas». Comprende Whitman que «lo que ha estado cincuenta siglos formándose y difundiéndose, y ha sido aceptado como corona y cima de nuestro género, no lo vamos a echar abajo y descartar de golpe y porrazo» [35]. Su nacionalismo se hace más tolerante; su concepción de la poesía se ensancha para englobar diversas poesías nacionales, cada una con su espíritu popular propio. Whitman invoca a Herder y a Friedrich Schlegel [36]. Poesía es ahora «Voces de las naciones en canto reunidas». En tan amplio sentido, la poesía popular incluye también la epopeya india, la Biblia, Homero, Ossian (cuyo último importante admirador debe de haber sido nuestro personaje), el *Cid,* el ciclo caballeresco artúrico, los *Nibelungos* y las baladas inglesas y escocesas [37]. Y este ideal admite ampliación todavía, hasta abrazar finalmente toda la poesía universal como una sola poesía y una sola y grande tradición:

> Poetas y poesía de la tierra entera, en masa: lo oriental, lo griego y lo que queda de romano; los mitos antiquísimos; las interminables baladas caballerescas de la Edad Media; los himnos y salmos del culto; la épica, el teatro, los enjambres líricos de las Islas Británicas, o el teutónico nuevo y viejo, o lo francés moderno; o lo que hay en América, por ejemplo, de Bryant, de Whittier y Longfellow; los versos de todas las lenguas y épocas, todas las formas, todos los temas, desde las edades primitivas hasta nuestros días inclusive; todo ello se combina realmente en un globo colectivo y eléctrico, un universo. Toda la poesía se hace esencialmente —como el propio globo planetario— compacta y orbicular y universal [38].

Como reconoció él mismo, Whitman no fue, desde luego, ni historiador ni crítico. Lo suyo eran los manifiestos: defender su propio arte e inspiración, propugnar una poesía futura de corte parecido. Según esta concepción, la función del poeta no puede ser más grandiosa: tiene que definir el carácter de su pueblo, darle una «identidad moral» [39], ayudarle a conseguir una verdadera uni-

ficación tras la dura prueba de la Guerra Civil. A la poesía «sola toca definir el modo de ser de la Unión (o sea, darle carácter artístico, espiritualidad, dignidad). El mayor peligro que acecha a la humanidad norteamericana es una prosperidad abrumadora, los 'negocios', la mundanidad, el materialismo. Lo que más necesitan el Este, el Oeste, el Norte, el Sur, es un ardiente y fervoroso patriotismo y nacionalidad». Los encargados de colmar este vacío en el futuro serán cierta «clase de excelsos poetas». Sin embargo, se corre el riesgo de que sus voces clamen en el desierto: «Para que haya grandes poetas, debe haber también grandes auditorios» [40]. «La literatura mejor es siempre el resultado de algo más grande que ella misma (no es el héroe, sino el retrato del héroe). Antes de que pueda ser registrada la historia o el poema, tiene que haber actividad vital. Más allá de las viejas obras maestras —la *Ilíada,* la interminable epopeya hindú, las tragedias griegas, la misma Biblia— se alinean los inmensos hechos que las precedieron, condición *sine qua non,* y ellos constituyen los verdaderos poemas y obras maestras, junto a cuya grandeza las formulaciones verbales no son sino retazos y bosquejos» [41]. Mal se compagina esta visión de la literatura como oscuro espejo de la realidad y registro pasivo del pasado —acentuada acaso por la atención de Whitman a las ideas de Taine [42]— con su usual actitud de atribuir al poeta una función creadora. Ocurre no sólo que los poetas son «*mediums* divinos» gracias a cuyo concurso «llegan espíritus y materias a todas las gentes, hombres y mujeres» [43], sino que «unos cuantos poetas, filósofos y autores de primer orden son los que han establecido sustancialmente y dado entidad a toda religión, educación, ley, sociología, etc., del mundo hasta ahora civilizado». También a ellos les corresponde «estampar su sello, y ahora más que nunca, en la interna y real construcción democrática de este continente americano, hoy día y en los tiempos por venir» [44]. El medio de lograrlo estima Whitman que podría ser muy bien la creación de «una personalidad norteamericana típica» [45], o de «arquetipos nacionales originales» [46]. Apela a la experiencia del pasado: «En todas las edades, en todas

las tierras, ha habido creadores capaces de formar y modelar tipos de hombres y de mujeres, tal como fueron hechos Adán y Eva en la divina fábula». Whitman enumera, como ejemplos, a Aquiles, Ulises, Prometeo, Hércules, Eneas, los héroes de Plutarco, el Merlín de los bardos célticos, el Cid, Arturo y sus caballeros, Sigfrido y Hagen, Rolando y Oliveros, etc., hasta llegar al Satán de Milton, el don Quijote de Cervantes, los Hamlet, Ricardo II, Lear y Marco Antonio de Shakespeare, y el moderno Fausto. Sin olvidar los caracteres femeninos: Cleopatra, Penélope, los retratos de Brunhilda y Krimhilda; Oriana, Una, la moderna Consuelo, las Jeannie y Effie Deans de Walter Scott [47]. Al igual que en la Francia y la Rusia del tiempo, todas las esperanzas de la literatura están centradas en el poder social del héroe de ficción, elevado a la categoría de modelo de la conducta humana. Concepción a la que Whitman da un sesgo peculiar gracias a su «personalismo», a su deseo de crear un norteamericano representativo que es él mismo, su pueblo y la humanidad entera.

En un momento de ligereza dijo Whitman: «a veces pienso que las *Hojas* no son sino un experimento con el lenguaje» [48]. Se engañaba en esto; el experimento consiste en extender al lenguaje esa ansia suya omnicomprensiva, igualitaria, rompedora de toda restricción y tabú. *An American Primer,* notas para una conferencia que parecen datar de 1856, es una exaltación del idioma inglés tal como se habla en Norteamérica. «Las palabras continúan el carácter, el lugar nativo, la independencia, la individualidad»: tienen belleza y textura. Whitman quisiera recoger las voces argóticas *(slang)* de soldados, tahúres, ladrones y furcias; quisiera prescindir de nombres como «St. Lawrence» o «St. Louis» y sustituirlos por los nombres indios primitivos. Le agradan las palabras nuevas que «comuniquen ese sabor local e identificativo que tan gustoso es en literatura» [49]. Un artículo breve y mucho más tardío sobre el *Slang in America* defiende el *slang* en cuanto «elemento germinal y desordenado que hay debajo de toda palabra y frase, y detrás de toda poesía», y en cuanto «intento de la gente corriente por escapar del

literalismo pelado y expresar sin limitaciones lo que en más altas escalas produce poetas y poemas» [50]. Pero lo que ansía Whitman no es un lenguaje metafórico, sino libre y de color local. A lo largo de sus escritos rechaza metáforas, ornamentos y símiles de cualquier género para aspirar a un estilo de perfecta y trasparente claridad, «un estilo cristalino» [51]. El lenguaje tiene que ser tan libre como la poesía: «El gran poeta hace que las leyes le sigan y traten de ajustarse a él» [52]. La libertad es espontaneidad, instinto natural: «En literatura, hablar con la perfecta rectitud y despreocupación de movimientos de los animales, o con el inmaculado sentir de los árboles del bosque y de las hierbas del camino, significa el más impecable triunfo del arte» [53].

Libertad es, asimismo, libertad métrica: «La rima y la uniformidad de los poemas perfectos muestran el libre crecer de las leyes métricas y brotan de ellas con la misma seguridad y desenvoltura con que lo hacen las lilas y las rosas en su mata» [54]. «Rima» significará aquí 'verso', pues Whitman no quiere ni oír hablar de la rima, antigualla que para nada vale, si no es acaso para lograr efectos cómicos. Piensa que «ha llegado el momento de romper las barreras de forma entre prosa y poesía» [55]. Su verso libre, que suele adoptar la forma de versículos dipódicos al modo de la Biblia inglesa o de Ossian, se hace prosa a veces. Sus ritmos inundan los escritos pensados como prosa, que a menudo se convierten en una sarta de exclamaciones y enumeraciones extáticas, incoherentes y sin respiro, muy distantes del cacareado ideal de claridad. Parece que el propio Whitman tuvo sus dudas sobre este punto, pues a veces defiende proceder con cierta oscuridad: «perspectiva, música, medias tintas» [56]. Pero su principal recurso retórico tanto en poesía como en prosa es la metonimia: ejemplos, muestras de los elementos que caben en el saco sin fondo de su universalismo democrático [57], y un enorme despliegue de nombres (insectos, pájaros, animales varios, enfermedades, parajes, países, partes del cuerpo, y un largo etcétera). Todo ello le sirve para asentar un difuso panteísmo en el que se ha venido al suelo la escala platónica. Cuerpo

y alma, carne y espíritu, «amatividad» heterosexual y «adhesividad» homosexual, amor a la naturaleza y glorificación de la máquina tecnológica, todo aparece revuelto y confundido a concienca. La poesía se funde con la religión y la filosofía, con la vida, con la naturaleza.

JAMES RUSSELL LOWELL (1819-1891)

Whitman leyó la *Ilíada* «en plena presencia de la Naturaleza, bajo el sol, frente a un paisaje de inmensas perspectivas o al vaivén de las olas del mar». Y nos exhorta a que leamos poesía o sus propios versos «al aire libre, en cualquier estación y año de nuestra vida» [1]. En cambio, Lowell titula sus colecciones de ensayos *Among My Books* (Entre mis libros, 1870; 2.ª serie, 1876) y *My Study Windows* (Las ventanas de mi estudio, 1871). Contraste mayor entre los dos hombres no podría imaginarse, pero nos engañaría el querer apurarlo, ya que mientras Whitman fue en realidad un lector insaciable, Lowell no se quedó, ni mucho menos, en simple «hombre de libros» (como le gustaba llamarse). Lejos de eso, Lowell vivió con avidez el mundo y sus batallas: fue en su juventud apasionado abolicionista, y mucho después embajador de los Estados Unidos en España y en la corte inglesa de San Jaime. La docencia en Harvard (1856-1872) no constituyó sino un largo episodio en su ajetreada existencia, y ni un solo día dejó de irritarle el yugo de aquel desempeño.

Con todo, Lowell es el primer norteamericano que reúne a la vez la condición de crítico y de erudito universitario, pues ni George Ticknor, docto historiador de la literatura española, ni Henry Wadsworth Longfellow —sus dos predecesores en la cátedra de Harvard—, merecen el nombre de críticos. Lowell no sólo conocía bien el francés, el italiano, el español y el alemán, sino que había estudiado francés antiguo, alto alemán medio e inglés medio, y podía internarse por la investigación filológica con paso seguro. Pero

era un saber llevado como sin peso y siempre al servicio de un fin humano [2]. Con ello se hermanaban el sentido pintoresco de la presentación y una formulación ingeniosa; además, sustentándolo todo, un credo crítico bebido en las mejores doctrinas de la gran tradición romántica. Y, sin embargo, y pese a toda la erudición, brillantez, ingenio y buen gusto de Lowell, su obra crítica ha languidecido inexorablemente. Pocos habrá hoy que le llamen, como hizo Saintsbury, «el primer crítico de América» [3]. En los concienzudos ataques dirigidos contra él es considerado «impresionista», mero «apreciador» o catador, «no crítico»; mientras que los esfuerzos de los neohumanistas por salvarle de la quema no han tenido éxito [4].

Dejemos las cosas claras. La verdad es que Lowell no fue crítico impresionista en absoluto. Ni le complacía ensimismarse en su propia sensibilidad, ni se cuidaba siquiera de dejar bien perfilados sus personalísimos puntos de vista. Cierto que en sus primeros escritos críticos —los artículos sobre *The Old English Dramatists* (1842) y las discursivas *Conversations on Some of the Old Poets* (1844)— había imitado los métodos de Lamb, Hazlitt y Leigh Hunt; pero no lo es menos que comprendió claramente las limitaciones de Lamb, ese preferir el «intenso foco de la frase apasionada» a costa de «la unidad de intención y el equilibrado gravitar de las partes». Lowell concede que registrar «nuestras impresiones puede ser más o menos valioso, conforme a la mayor o menor ductilidad de los sentidos» [5]; pero no se arroga una especial «ductilidad» de sus propios sentidos. Lo que siempre pide al crítico es «rememorar esa impresión totalizadora... que constituye el único fundamento seguro del juicio» [6]. La fama de impresionista la debe Lowell a su amor por los símiles pintorescos y muy desarrollados, que incrusta casi en cada página de su prosa. Por ejemplo, compara el espíritu de Milton a los «vientos alisios», y ello porque «congrega pensamientos e imágenes como flotas majestuosas venidas de todos los cuadrantes», para después desenvolver implacablemente la comparación con las flotas: «unas, cargadas de sedas y especias; otras,

incubando los silentes truenos de sus ornamentos belicosos», etc. En la misma página, el crítico cambia de disco para pasarse al manido símil del «órgano»: «de amplísimo registro, capaz igualmente del toque vibrante de la trompeta y de la finura sutil de la flauta» [7]. Menos mal que los símiles de tipo humorístico o ingenioso le salen mucho mejor. He aquí uno sobre Thoreau: «a veces mira el campo (como recomiendan los pintores) a través del arco triunfal de sus propias piernas, y, pese a que la inversión del panorama tenga el encanto de lo desusado, el arco en sí no es de lo más gracioso» [8]. El objeto de todas estas imágenes es siempre el mismo: caracterizar por medio de analogías gráficas (aunque hoy nos parezca que el crítico se lo pasaba tan bien con esas agudezas que hasta se olvidaba de su propósito).

Lowell creía aconsejable incluso «eliminar de nuestros juicios la ecuación personal» [9], y constantemente insistía en la necesidad de criterios objetivos. En una reseña de sus primeros tiempos (1847) estima impropio hablar de una «crítica liberal»: «No puede darse tal cosa, como no se da tampoco una pulgada liberal o una ana liberal» [10]. Lo mismo viene a decir en sustancia el ensayo sobre Dante (1872): a un poeta «hay que juzgarle primordialmente por sus cualidades poéticas», y «por ellas debe ser medido de manera absoluta, o sea, con referencia a la norma suprema, y no, de manera relativa, con respecto a las modas y oportunidades de la época en que haya vivido» [11]. En alguna ocasión aceptará Lowell que existen «dos modos posibles de medir a un poeta: o por una norma estética absoluta o, relativamente, por la posición que ocupe dentro de la historia literaria de su país y de las particulares circunstancias de su generación» [12]. Pero, aun admitiendo también que «el espíritu del tiempo debe entrar como principio modificador» [13] y aun empleando argumentos de tipo histórico, su decisión de siempre es «apelar en los casos de gusto a un tribunal supremo que se guíe en sus decisiones por principios inmutables». Tales principios los encuentra en los griegos, que son quienes «nos proporcionan nuestros patrones de comparación» [14], y en Dante, Shakespeare, Cer-

vantes y Goethe. Estos últimos son los clásicos modernos, a causa precisamente de su universalidad. Pese a su patriotismo y a que su propia poesía gana al hacerse más localista (así, en *The Biglow Papers),* Lowel no veía con buenos ojos los esfuerzos por crear una literatura nacional norteamericana: «Afanosamente nos hemos aplicado a cultivar una literatura. Pero tanto la regamos y con tanto cuidado la abrigamos que la tierra ha resultado demasiado húmeda y sombría, salvo para las setas; con extrañeza nos preguntábamos por qué no brotaban robles y hemos acabado por ver en las setas una variedad norteamericana del roble» [15]. A su juicio, «la naturaleza humana es la misma en todas partes», y en cuanto a la nacionalidad, ya se las compondrá por sí sola.

Para Lowell, la imaginación es el principal criterio con que medir la grandeza, y de él se vale, entre multitud de matices y distinciones, para ensalzar a cuantos escritores admira: desde la imaginación constructiva y modeladora de los más grandes poetas hasta la simple fantasía caprichosa de los pequeños [16]. Nuestro crítico sabe que la unidad creada por la imaginación no es algo superpuesto, sino orgánico, y crecido desde dentro, no hecho exteriormente; que forma y sustancia «son manifestaciones de la misma vida interior, fundidas entre sí una y otra»; que «la forma no es un ropaje, sino un cuerpo» [17]. Tampoco se le oculta que existe «una íntima y genética relación entre palabras y pensamientos» [18], o que la imaginación da como resultado el estilo, «perfección en conjunto» [19]. No le falta razón a cierto defensor neohumanista de Lowell al decir que éste tenía «la más sana y comprensiva concepción de la literatura en la Norteamérica anterior al siglo xx» [20]. Todos esos principios —imaginación creadora, unidad de forma y de sustancia, canon central absoluto modificado por consideraciones históricas, universalidad de sentido— no es que sean peores por no ser originales de nuestro crítico. Los estudió sin duda en Coleridge, Lamb, Hazlitt, Goethe y A. W. Schlegel, y aprendió bien su lección.

Las deficiencias de la crítica de Lowell no residen en sus teorías, admirables de todo punto, sino en su impotencia para ponerlas en

práctica. Cree en la imaginación unificadora, pero cuando se enfrenta con los textos, es incapaz de describirla salvo en líneas muy generales. Afirma la necesidad de comunicar una impresión totalizadora, pero de hecho no pasa de comentar pasajes sueltos, de espigar lo antológico, de guiarnos hacia bellezas aisladas. Su búsqueda de patrones absolutos se contenta pronto con declaraciones abstractas, y la aplicación del punto de vista histórico sólo le sirve para justificar defectos. Así es que los ensayos de Lowell nunca alcanzan la coherencia y la visión unitaria de lo mejor de Arnold, Pater o Sainte-Beuve, ni aun de su amigo Leslie Stephen.

Por ejemplo, el ensayo dedicado a Chaucer (1870) se entretiene con vueltas y revueltas hasta fijarse en su asunto fundamental. Nos da las opiniones de Lowell sobre los trovadores, los troveros, el carácter anglosajón, las aportaciones normandas; nos da comparaciones entre Chaucer, de un lado, y Dante, las novelas caballerescas de la Inglaterra medieval, Gower y Langland, de otro; nos da aún reflexiones acerca del papel de Chaucer en la fijación de la lengua inglesa, y un cuidadoso análisis de su métrica, y todo antes de que nos encontremos con los textos propiamente dichos. Después hay un cotejo entre las descripciones de Chaucer y las de Shakespeare, se cita a Blake con motivo de la universalidad de sus tipos, y llegamos al final para toparnos con una declaración de amor a la humanidad del gran poeta: «Si por las obras cabe adivinar el carácter, fue Chaucer un hombre bueno, jovial, sincero, afable, de mente moderada, más sabio quizá para este mundo que para el futuro, pero íntegramente humano y muy amigo de Dios y de los hombres» [21]. De *Troilus and Cryseide* ni siquiera se hace mención, y nos quedamos a oscuras sobre el carácter de la poesía chauceriana, entre tópicos tan viejos como el de su «graciosa mundanidad» [22].

Semejante análisis podríamos extenderlo a la mayoría de los ensayos. Hay entre ellos grandes diferencias de alcance e información, desde el sólido trabajo sobre Dante (1872), basado en «veinte años de asiduo estudio» [23], hasta el consagrado a Lessing (1866), que es poco más que un resumen de una biografía alemana [24]. En

tiempos de Lowell tuvieron estos ensayos su importancia y valor. La admiración y simpatía que muestran hacia Dante era cosa especialmente insólita en la protestante Nueva Inglaterra. Pero, como crítica, mal pueden sobrevivir: se nota demasiado la sala de conferencias en sus consideraciones y reservas, y brilla por su ausencia la destreza analítica y el poder de caracterización. Los afea también la incapacidad del autor para seguir un mínimo orden expositivo y para decidirse de una vez sobre los valores esenciales. Cosa especialmente cierta en los ensayos acerca de Dryden (1868) y Pope (1871), pues Lowell no podía desprenderse de los prejuicios románticos respecto al neoclasicismo, ni negar su simpatía e interés por estos poetas. El de Dryden, que sigue una línea biográfica y de descripción cronológica de las obras, acaba fragmentado en mil pedazos: nos ofrece citas de los prólogos, reflexiones sobre el estilo prosístico de Dryden y sus supuestos galicismos, un párrafo sobre la conversión del poeta al catolicismo, una descripción de su aspecto físico y, por último, un balance acerca de su categoría artística que termina con una nota de embarazosa indecisión. De modo análogo, el ensayo sobre Pope empieza exponiendo la antigua opinión (que se retrotrae a Joseph Warton) según la cual tuvo este escritor su mayor eminencia en un género poético inferior, artificioso y convencional. Lowell parece estar de acuerdo en que «o se nace popista o se nace wordsworthiano», idea que ha encontrado seguidores hasta en nuestro tiempo [25]. Pero después se rectracta, afirmando que sólo hay una clase de poesía y que, según Warton, Pope nada tenía de poeta. Como esta conclusión tampoco le satisface, Lowell trata de salvar a su personaje en un único aspecto: la gran fantasía poética de *The Rape of the Lock;* las obras restantes las arroja a los lobos románticos. Así es que no critica detenidamente sino *An Essay on Man,* a causa de sus inconsecuencias lógicas (lo mismo que había hecho Lessing un siglo antes), y se lleva las horrorizadas manos a la cabeza ante las procacidades de *The Dunciad* y el antifeminismo desplegado en la sátira *Of the Characters of Women* [26]. Lowell cree a Pope incapaz de maldad [27] y constantemente le justifica

por razones históricas: fue la suya una época prosaica, artificial y grosera, y él satisfizo con ardor las necesidades del momento. Pero el juicio final es indeciso y ambiguo, y resulta muy débil la correlación con el tiempo e incluso con la tradición literaria.

Y, sin embargo, en los escritos de Lowell hay verdadera crítica. Sólo pulsa una cuerda, es cierto: la repugnancia que le inspiran el sentimentalismo, el abuso del yo (egocentrismo), el pesimismo, el culto romántico a la naturaleza. Se trata de una crítica de inspiración ética y cultural más que estética, pero sabrosa e intencionada en los ensayos sobre antecesores y contemporáneos. El sentimental «es el hipocondríaco del espíritu, para quien las fantasías se convierten en hechos»; «Le encanta pensar que sufre, y cuida con mimo su pena, su melancolía familiar»; «sustituye las cosas por su impresión de ellas, y obliga a la conciencia a aceptarlo»; «divorcia acto y voluntad, teoría y práctica» [28], y así vive una vida por completo ilusoria. En Petrarca está la fuente de esta «degenerada tendencia moderna» [29]. Rousseau, Chateaubriand, Wordsworth y Shelley figuran entre sus representantes modernos. En Norteamérica, Thoreau se suma a la pandilla. También Carlyle es «un sentimental en el fondo», y el cinismo de Heine resulta «sentimentalismo avinagrado» [30]. No obstante, tampoco esta vez logra Lowell mantener el enfoque elegido. Incluso el ensayo sobre Thoreau (1865), tan hostil casi siempre para este autor, al que satiriza como un tipo extravagante y enfermizo que «registra trece veces al día las variaciones de su termómetro personal», acaba, entre súbitas alabanzas de estruendosa fanfarria, colocándole a la altura de Donne, Sir Thomas Browne y Novalis [31]. Pudiera sospecharse que Lowell clasifica también a este trío entre los extravagantes, aunque la verdad es que a Donne le admiraba sobremanera [32]. En cuanto al ensayo sobre *Rousseau and the Sentimentalists,* ridiculiza con gracia la *pose* exhibicionista: «Rousseau grita: '¡Quiero descubriros mi corazón!', y, abriéndose el chaleco, nos hace confidentes de su sucia ropa interior» [33]. Aun así, frente a la cuestión fundamental, nuestro crítico vuelve a vacilar, impotente. En la primera parte de su escrito había

asegurado que «el genio no es cuestión de carácter» y que la biografía carece de importancia; pero al final nos sale con una laboriosa defensa de la sinceridad de Rousseau, hombre de «convicciones intermitentemente firmes» [34].

Más irresoluto aún se muestra el bello ensayo sobre Wordsworth (1875), pese a vérselas más de cerca con un poeta familiar. Lowell le ataca por su «sistema de curación natural, profesado primero por el Dr. Jean-Jacques [Rousseau] y continuado por Cowper». Encuentra grotesco «el espectáculo de un hombre hecho y derecho que corre a esconder la cabeza entre las faldas de su Todopoderosa Madre» [35]. Aduce asimismo la opinión, familiar desde los versos humorísticos de J. K. Stephen, de que en Wordsworth hay «dos voces»: la de Jeremías y la de su escriba Baruch, o sea, la voz del trueno y el balido de la oveja [36]. En fin, Lowell se ensaña con los puntos flacos de su personaje: falta de humor y de fuerza dramática, estrechez, provincianismo, y aun espíritu de campanario: «Fue el historiador del condado... de Wordsworth» [37]. Pero todas estas críticas —pregonadas, aunque con tono más suave, incluso en la alocución presidencial (1884) ante la Sociedad Wordsworth [38]— no le impiden reconocer que Wordsworth «parece haber captado y fijado para siempre con inmutable gracia la más fugitiva e intangible de nuestras intuiciones, las mismas huellas de la espuma en las remotísimas orillas del ser», ni concluir sobre él que «ocupa ahora el quinto lugar [suponemos que después de Shakespeare, Chaucer, Milton y Spenser] en la sucesión de los grandes poetas ingleses» [39]. No casa muy bien el rústico inspirado que aquí nos muestra Lowell con su exaltada concepción usual del poeta como maestro de la imaginación y hombre pleno.

Lowell prefiere el hombre a la naturaleza, lo universal a lo particular, un conjunto de diseño clásico a una serie deshilvanada de pasajes fulgurantes. Pero al defender estas preferencias intelectuales lo hizo como hombre de cultura literaria y como ciudadano responsable que estimaba funestas las consecuencias sociales del romanticismo, no como poeta embebido en el culto romántico a la

naturaleza, ni como crítico educado en las ideas de Coleridge sobre la imaginación. Su hostilidad hacia el sentimiento de continuidad entre hombre y naturaleza tan grato a Wordsworth y a Thoreau se contradice con su creencia en la imaginación creadora y con todo su trascendentalismo residual. Ni siquiera nos satisfacen los ensayos antirrománticos de Lowell: tan al desnudo dejan los conflictos de su espíritu, las dudas, vacilaciones e incoherencias, la pobre captación de ideas, la decisiva carencia de personalidad crítica. Poco puede ahí lo muy atractivo y útil que le consideremos como amante y expositor de la buena literatura.

William Dean Howells (1837-1920)

La teoría del realismo llegó a los Estados Unidos, importada de Europa, en fecha muy tardía. No quiere esto decir que desde mucho antes no tuviesen allí gran difusión la ficción de color local, con su acostumbrada observación atenta y sus técnicas realistas, el humor de Occidente y aun la novela sentimental. Además, los norteamericanos podían inspirarse también en la sólida tradición inglesa de la novela de costumbres. Con todo, Poe, Hawthorne y Melville, a quienes hoy consideramos los máximos escritores del tiempo, fueron artistas románticos y simbolistas que o se evadieron de su sociedad o trasmutaron los problemas de ésta a una clave muy distinta de la que proponían quienes querían ver en la literatura un «espejo de la sociedad». Así, Hawthorne, en el prólogo de *The House of the Seven Gables* (1851), defendió su propio tipo de novela imaginativa *(romance),* de rasgos alegóricos, frente a la novela de observación *(novel),* la cual «se supone que aspira a ser minuciosamente fiel, no ya a lo posible, sino al discurrir probable y ordinario de la experiencia humana» [1]. Y Melville, que admiraba mucho a Hawthorne y que le dedicó una reseña, *Hawthorne and his Mosses* (1850), donde alababa «su gran capacidad de negru-

ra» [2], protestó igualmente contra los prejuicios del realismo. Mis lectores ideales, dice, «también quieren naturaleza, pero naturaleza sin trabas, exultante, transformada de hecho... Ocurre con la ficción novelesca lo que con la religión: tiene que presentarnos otro mundo, pero tal, que podamos sentirnos ligados a él» [3]. Las lecciones de estos maestros no influyeron, sin embargo, en el retraso con que llegó la teoría francesa del realismo. Había otras razones, morales y religiosas, para consolidar tan larga resistencia: la «lubricidad» de la novelística francesa y el sentido pesimista e irreligioso que se le adjudicaba [4].

Si William Dean Howells acertó a formular una teoría del realismo válida para la Norteamérica de su tiempo fue, ni más ni menos, por haber subrayado la diferencia de sus puntos de vista respecto a los franceses y por haber sabido apoyarse no en éstos, sino en los grandes maestros realistas de Rusia, Italia y España. Su librito *Criticism and Fiction* (1891), haz de desordenadas reflexiones, pasa por ser el manifiesto del realismo norteamericano, aunque no representa sino una escaramuza dentro de su larga campaña doctrinal [5]. En *My Literary Passions* (1895), cuenta Howells la trayectoria histórica de sus lecturas, empezando por la librería de su casa de Ohio donde estaban Cervantes y Goldsmith, hasta aquel día de 1886 en que Tolstoi le impresionó como una revelación. En el transcurso de estos años leyó a los autores modélicos, sufrió el sarampión de diversos entusiasmos y llegó a descubrir —por los años de su consulado en Venecia (1860-1865)— la literatura italiana. El primer libro crítico de Howells, *Modern Italian Poets* (1887), es bastante impersonal, descriptivo y apagado. Tuvo el autor el buen gusto de citar a De Sanctis [6] en puntos fundamentales, pero no hizo caso de Foscolo ni de Leopardi, y hasta su admiración por Alfieri y Manzoni resulta lejana y forzada. Parece como si Howells se hubiese autoimpuesto la obligación de escribir el libro para expresar su simpatía política hacia la nueva Italia. De estos escritores el único que amaba de corazón es Goldoni, «el inventor de la comedia realista italiana» [7].

La teoría de la novela cristalizó en la mente de Howells durante sus primeros años como director del *Atlantic Monthly* (1866-1881), ya familiarizado con los franceses, con el novelista rural alemán Berthold Auerbach y con Turguenev. Por entonces su preocupación teórica principal era el principio de no intromisión del autor, la perfecta objetividad en la presentación. En 1869 un relato de Auerbach le arrancó elogios debido a que su historia «se cuenta ella sola»: «No piensa uno en el autor hasta el final» [8]. Howells describe su propio ideal cuando nos dice que Turguenev es «el más olvidado de sí en el grupo de los narradores, y no porque esté más enamorado de sus creaciones que de él mismo; a ninguna mima, a ninguna regaña; se las quiere o se las aborrece por ellas mismas; no parecen ser asunto del autor». Turguenev «deja al lector todo comentario»; se cuida de los caracteres y reduce al mínimo la trama; emplea «el método teatral», o sea, dramatiza en vez de comentar y explicar [9]. En América quien ha realizado este ideal es Henry James: «la imparcialidad artística» constituye su «cualidad característica» y, como a Turguenev, «lo que le preocupa es el carácter, no el destino de su pueblo» [10]. En un ensayo sobre James (1882) contrapone Howells expresamente la nueva y la vieja ficción:

> La verdad es que el arte de la ficción ha adquirido en nuestros días mayor finura de la que tuvo con Dickens y con Thackeray. Ahora no soportaríamos la actitud confidencial de éste ni el manierismo de aquél, del mismo modo que no podríamos soportar la prolijidad de Richardson ni la grosería de Fielding. Estos grandes hombres pertenecen al pasado: ellos y sus métodos y sus intereses; ni aun Trollope y Reade son del presente. La nueva escuela procede de Hawthorne y de George Eliot antes que de ningún otro...
>
> En la forma está muy influida por la novela francesa, pero es el realismo de Daudet más que el realismo de Zola el que prevalece en ella, además de que posee un alma propia y peculiar que la hace elevarse por encima de esa ocupación de registrar el bestial acoso de la mujer por el hombre, que parece ser la finalidad predilecta del novelista francés. Esta escuela, que en gran medida pertenece

> al futuro tanto como al presente, tiene su principal modelo en el Sr. James; al menos, él es quien conforma y dirige la ficción norteamericana [11].

Criticism and Fiction (1891) apenas si dice nada nuevo. La literatura y el arte son «expresión de la vida» y «han de ser juzgados por su fidelidad» a ella. Si algo necesita la crítica no es referirse a otros artistas ni a la tradición artística, sino apelar a la vida: comparar lo escrito con las cosas que los lectores conocen. En lo negativo, esto significa la condena del romanticismo, o mejor, de los procedimientos románticos; en lo positivo, la importancia de las motivaciones verosímiles y el descrédito de catástrofes y azarosos accidentes. La novela norteamericana debe despreocuparse de la trama y centrarse en los caracteres. Debe también reflejar la vida tal como es en los Estados Unidos, y de ahí que no pueda alcanzar los tintes trágicos y sombríos de un Dostoievski. Célebre es el pasaje —aunque se suela citar fuera de su contexto concreto de oposición a los criminales y revolucionarios de Dostoievski— en que Howells proclama su optimista y democrática fe en la naturaleza humana y en Norteamérica: «Nuestros novelistas se preocupan, pues, por los aspectos más sonrientes de la vida, que son los más americanos, y buscan lo universal en el individuo más que los intereses sociales. Vale la pena, aun a riesgo de que lo llamen lugar común, ser fieles a nuestras prósperas realidades presentes». Entre tales realidades se incluye una visión más limpia y sana de las relaciones entre los sexos que la que priva en la novela francesa. Howells admite que «hay un amor vicioso bajo la superficie de nuestra sociedad», pero insiste en que no se trata de algo característico. Es preciso quitar importancia al sexo en la novela. Existen otras pasiones además de la sexual: «la pasión del dolor, la pasión de la avaricia, la pasión de la piedad, la pasión de la ambición, la pasión del odio, la pasión de la envidia, la pasión de la devoción, la pasión de la amistad; y todas ellas tienen más papel en el drama de la vida que la pasión del amor, e infinitamente más que la pasión del amor

culpable». En fin, este arte de la novela americana, tan optimista, democrático y decente en lo esencial, debe servir al bien de la humanidad y hacer a los hombres «más buenos y generosos» [12]. Tolstoi se ha convertido en «la conciencia última» de Howells: «El arte supremo de la literatura tuvo su efecto más alto al hacerme colocar el arte, y para siempre, por debajo de la humanidad». Este Howells —comparado con el de las primeras reseñas sobre Turgenev y Henry James— ya no siente interés por los requisitos técnicos de la novela. Tolstoi se le figura el único escritor en quien no se da «ninguna manera» estilística, cuyas ficciones «siempre parecen la verdad misma» y cuya «franca y simple bondad es en él lo que es el estilo en el mero autor literario» [13]. Sólo se gana críticas el autor ruso cuando se desvía de esta captación directísima para valerse de parábolas, como en sus últimos cuentos campesinos, o para «descender a la exégesis», como en *La sonata a Kreutzer,* donde aplica a todos los matrimonios «la lección de un solo matrimonio malo». Pero, en general, Howells siente que el arte tolstoiano, tan simple, tan sin pretensiones, tan «real», deja de ser «literatura en cualquier sentido artístico» y se vuelve pura vida [14].

Los últimos y dispersos escritos de nuestro autor esclarecen y desarrollan estos puntos de vista, sin modificarlos apenas. Hay una conferencia, *Novel-Writing and Novel-Reading* (1899, inédita hasta 1958), que expone de nuevo su doctrina. «La verdad es la primera prueba que ha de resistir una novela» —dice—, y verdad significa vida y es la gran garantía de la belleza. Qué estupendo poder penetrar, gracias a ella, en «las oscuras zonas del alma, en las inmundas y sórdidas zonas de la sociedad, alta o baja». «Sáquense al sol todas las cosas ocultas y hágase día del juicio cada día. Si el sermón ya no puede seguir cumpliendo esta finalidad, que lo haga la novela». Pero Howells comprende que con la instrucción directa no se puede conseguir semejante finalidad: «Si es una obra de arte, pronto se saldrá del orden polémico o ético para no consentir ser, en principio, nada que no sea estético. Ella cuenta, ante todo, su propia historia». Lo que importa es «el efecto de vida», cosa que Ho-

wells parece entender como triunfo de la ilusión engañosa. Teóricamente, sabe muy bien que el arte no es vida, pero el arte del novelista le parece un *trompe l'œil,* una ilusión óptica: «El efecto es como el de esos cicloramas donde, hasta cierto punto, hay tierra de verdad y hierba de verdad, y después, llevado al lienzo sin separación alguna, lo mejor que el pintor haya logrado al imitar la tierra de verdad y la hierba de verdad... Si somos muy diestros y muy pacientes, podremos ocultar toda juntura». Con distinta formulación Howells dice lo mismo al exponer que «compete al novelista el procurarnos una perspectiva en la que todo guarde la debida proporción y relación con todo lo restante». Pero añade inmediatamente que también es función del novelista «ayudarnos a ser mejores con los demás, más justos con nosotros mismos, más verdaderos con todo». Ideal ilusionista y de fin didáctico que se hace mucho más concreto gracias a las divisiones tipológicas apuntadas por el crítico en su conferencia. Primero, hay novelistas «veraces» y novelistas «embusteros». «Veraces» son Jane Austen, George Eliot, Anthony Trollope, Thomas Hardy; Flaubert, Maupassant, los Goncourt, Daudet, Zola; Turguenev y Tolstoi. «Embusteros» son Thackeray, Dickens, Bulwer, Reade, Dumas y, «en cierta medida», Dostoievski. Después, hay tres tipos de novela por orden descendente de grandeza: la novela propiamente dicha *(novel),* el *romance* y la novela «romántica», clasificación distinta que permite incluir a Hawthorne como escritor de *romances. Pride and Prejudice, Middlemarch, Ana Karenina, Padres e hijos,* pertenecen a la primera clase; las novelas de Dickens y Hugo, a la última y más baja. Otra clasificación trimembre que Howells introduce en su conferencia se basa en el mismo criterio valorativo. Está, en primer lugar, la novela autobiográfica, que es la de forma más estrecha y la que encuentra más dificultades para mantener la ilusión; a ella pertenecen *Gil Blas, Barry Lyndon* (el mejor libro de Thackeray, a juicio de Howells), *Henry Esmond, The Blithedale Romance* y *David Copperfield.* En segundo lugar figura la novela biográfica con un protagonista central único, de la cual no se nos da sino un ejemplo:

Roderick Hudson, de Henry James. En tercer lugar tenemos la novela «histórica», o sea, según Howells, la novela contada por una inteligencia universal —el autor omnisciente— como si sus materiales fuesen los de la historia real. Ésta resulta, con mucho, la forma suprema, a pesar de ser «casi informe, ya que para darle simetría hay que luchar con la máxima dificultad, con serias limitaciones de sus efectos. Dejada a su aire, es más ancha que larga, achatada, desgarbada, destartalada, embrionaria; pero, si se mantiene fiel a la vida, cosa que no puede regalarle ninguna autoridad de presumido saber, aparece llena de belleza y de simetría» [15]. Se propone aquí una solución irreal: la confianza en el éxito artístico final de la ilusión, en lo informe, en la verdad literal, parece constantemente desmentida por la convicción de que el arte no es vida, de que el artista ha de elegir y organizar, tiene su técnica y su punto de vista.

Howells incluso intentó esbozar una especie de historia de la ficción novelística en *Heroines of Fiction* (1901). A primera vista, el tema central desarrollado no es para que el lector se las prometa muy felices. Howells sostiene que la novela inglesa ha dejado establecidos «los derechos de la inocencia en su fiel pintura de costumbres, y hace honor a lo que pide la inexperiencia: que se la entretenga y edifique sin tener que ruborizarse». Goldsmith fue quien abrió camino, y luego tres mujeres —Jane Austen, Fanny Burney y Maria Edgeworth— «la consagraron [la novela] para siempre a la decencia; como mujeres fueron leales a sus obligaciones para con la castidad del alma»: «imaginaron a la heroína, ante todo, como una buena chica». Se diría, ante estas *Heroines of Fiction,* con sus estampitas acarameladas y sus reflexiones sentimentales acerca de heroínas tales como Nydia, la muchachita ciega de *The Last Days of Pompeii* de Bulwer, que estamos ante uno de esos engendros editoriales con que adornaban las mesas de sus salones las estiradas lectoras norteamericanas del tiempo. Lo primero que hace Howells es eliminar a Defoe: «Debido al fondo, no al estilo o los motivos, las heroínas de este autor tienen que estar guardadas bajo siete llaves, y no cabe ni mentarlas siquiera en reuniones mixtas. Las nove-

las de DeFoe [*sic*] no pueden ser objeto de libre lectura y crítica» [16]. Y, sin embargo, una vez llegado al siglo XIX, a terreno de segura moralidad, nuestro crítico verifica sus deslindes con libertad y agudeza. Escatima méritos a Scott, Dickens y Thackeray; ensalza a Jane Austen, Trollope y George Eliot. De Cooper no hace caso, pero se muestra admirativo ante Hawthorne, a quien aplaude por haber sabido distinguir entre buen *romance* y mal romanticismo: «El *romance,* como ocurre en Hawthorne, quiere conseguir un efecto de realidad en situaciones visionarias; el romanticismo, como en Dickens, intenta un efecto visionario en situaciones reales» [17]. Howells se siente a gusto hasta con las «heroínas bravuconas» de las hermanas Brontë y prodiga los piropos a *Jude the Obscure,* de Hardy, aunque le asuste hacer citas de él: «Ni en nuestro tiempo ni en ningún otro se ha escrito libro más grande ni más verdadero» [18].

Abundan las inconsecuencias en la crítica última de Howells. A los arrebatos de sensiblera pudibundez siguen generosos elogios para Zola, «uno de los más grandes y más heroicos ciudadanos franceses», cuyos libros, «aunque indecentes con frecuencia, nunca son inmorales, sino siempre de la más tremenda y despiadada moralidad» [19]. Palmas a escribidoras de novelas cortas alternan con pitos a los mayores maestros. Los raseros críticos de Howells son débiles, imprecisos y vacilantes, porque fundamentalmente, y a pesar de su enorme producción, no se cuidó de la crítica como análisis y juicio. Bien lo hace ver la ambigua actitud que adoptó frente a Henry James, prefiriendo una y otra vez sus escritos originales [20]. Con todo, hizo propaganda de la nueva novela y apadrinó generoso a recién llegados como Hamlin Garland y Stephen Crane [21].

Igualmente, Howells concibió su función respecto a la novela italiana y a la española como de un entusiasta intermediario. Así, tomó a su cargo la presentación de *La Malavoglia,* de Verga [22]. Pero lo que más afín encontraba era lo español. Sostuvo, pues, relaciones personales con Armando Palacio Valdés, de quien citó —en *Criticism and Fiction*— algunas trilladas reflexiones como si

se tratase del testigo principal en favor del realismo [23]; escribió una introducción para la *Doña Perfecta* de Galdós y no regateó elogios a *Pepita Jiménez,* de Valera. Todavía en 1919, le vemos embelesado con *La catedral,* de Blasco Ibáñez, autor al que declara «el primero, probablemente, de los novelistas europeos que viven hoy», y a su libro, «uno de los más sustanciosos y ricos de la moderna ficción, digno de figurar junto a las más grandes obras rusas y superior a cuanto se haya hecho en inglés» [24]. Esta propensión de Howells a sobrevalorar a sus españoles se debe, en parte, a que eran tan nuevos para él como para su público, y, en parte también, a que le servían —al igual que los rusos— de vara con que desmolar a los franceses, mientras que refunfuñaba: «¡indecente fetiche francés, que se ha apoderado del buen nombre del realismo para ensuciarlo!» [25]. Pese a sus puntos ciegos, Howells encontró un credo amplio y generoso, aunque de poco rigor: «el realismo reticente». Su amigo Henry James, más joven, penetraría mucho más en la teoría del arte.

X

HENRY JAMES

Hay opiniones para todos los gustos sobre la talla de Henry James como crítico, incluso entre quienes es de presumir que simpatizan con él. T. S. Eliot considera a James «rotundamente, un *crítico literario* desafortunado. Su crítica de libros y de escritores es floja... Henry no fue crítico literario». Le concede que en sus novelas se muestra excelente crítico de las personas, pero le niega que sepa acercarse a las ideas. Porque —dicho en el paradójico lenguaje eliotiano— «tenía él una mente tan fina, que ninguna idea podía violarla» [1]. En cambio Percy Lubbock (en *The Craft of Fiction)* proclama a James «el novelista que en su investigación de la teoría del arte llegó más lejos que ningún otro: el único de verdad *docto* en arte» [2]; y otro tanto opina Morris Roberts (en un librito sobre *Henry James's Criticism)*: «jamás crítico alguno ha ahondado más en la filosofía del arte» [3]. Finalmente, R. P. Blackmur alaba los *Prefaces* (prólogos) de James a la edición neoyorquina de sus novelas, diciendo que son «la más sostenida y creo que la más elocuente y original pieza de crítica literaria que haya en existencia», y añade: «Nunca ha sido la crítica más ambiciosa ni más útil» [4].

Descaminadas del todo me parecen tanto la opinión de Eliot como la de los detractores norteamericanos de James, lo hagan co-

mo marxistas o por impulso patriótico. Le creo, en efecto, el mejor crítico norteamericano (a gran distancia) del siglo XIX; rebosante de ideas y conceptos críticos —con permiso de Eliot—; poseedor de una teoría precisa y de un enfoque que le permiten caracterizar con sensibilidad y valorar convincentemente a una amplia gama de escritores, y en particular, claro está, a los novelistas franceses, ingleses y norteamericanos del tiempo. Por otro lado, no es menos descabellado engrandecer los *Prefaces* hasta hacerlos joya máxima de la crítica de todos los tiempos. En conjunto y mirados como obra crítica, dejan mucho que desear. No negamos que estos prólogos tienen un gran interés para la vida y la carrera literaria de James, y que les da un valor casi único el hecho de ser el comentario extenso de un autor a su propia obra. Pero lo que se encuentra allí no es crítica, sino recuerdos y comentarios. Nos cuentan dónde y cuándo se escribió cierto libro, cuál fue el «germen» de determinada historia —una figura evocada, una anécdota contada en la comida, un estado anímico revivido—, o bien nos explican, amplían y desenvuelven el tema de la novela en cuestión o se abandonan a reflexiones generales sobre las costumbres y la vida. La crítica efectiva es rara en los *Prefaces:* se limita a las primeras novelas, cuando James pone reparos al precipitado remate de *Roderick Hudson,* o cuando tacha a *The American* de romántica y falseadora de la vida. Además de esto, los prólogos contienen disquisiciones sobre la relación de arte y vida, y también, es cierto, defensas y análisis (claro que esporádicos) de la técnica novelística de James: particularmente, la necesidad de una inteligencia central, de un firme enfoque narrativo.

Ahora bien, estos pasajes —y, sobre todo, el prólogo a *The Ambassadors*— son parte integrante de la obra crítica general de nuestro autor. Aislarlos sería sobreestimar un solo recurso técnico, «el punto de vista», con el que James llegó a identificarse rabiosamente, y dejar a oscuras la totalidad de su producción crítica, donde se discuten infinidad de cuestiones literarias en relación con muchos escritores. Tenemos que examinar, fundamentalmente, los

cinco volúmenes de crítica publicados por el propio James: *French Poets and Novelists* (1878), *Hawthorne* (1879), *Partial Portraits* (1888), *Essays in London and Elsewhere* (1893) y *Notes on Novelists* (1914), los cuales completaremos con las abundantes y dispersas reseñas —iniciadas ya en 1864—, las introducciones y las declaraciones epistolares, recopiladas de modo incompleto en *Views and Reviews* (1908), *Notes and Reviews* (1921) y, con fecha más reciente, en *The Future of the Novel* (1956), *American Essays* (1956) y *Literary Reviews and Essays* (1957). Dentro de nuestros límites, será mejor tomar la obra crítica de James globalmente, desde sus primeras reseñas de 1864 hasta los artículos sobre *The New Novel* de 1914, cincuenta años después, y considerarla como una gran unidad en que la crítica de sus propias novelas sólo ocupa la menor parte. Durante ese medio siglo es natural que se haya producido algún cambio doctrinal y que el estilo acuse fuertes variaciones. Particularmente, las reseñas que publicó James en la *Nation* y la *North American Review* durante su primera época (1864-1866) son muchos más cerebrales y moralistas. Y los críticos últimos suelen estar plagados de «telarañas», o sea, de perífrasis muy trabajadas y a veces hueras, o bien acumulan símiles enmarañados sin ton ni son. Pero, en general, la visión crítica del autor es de suma trabazón y coherencia; si alguna vez muestra otros propósitos, ello se debe a la heterogeneidad de su público o a los cambios en el clima de la época.

Durante algún tiempo, James soñó con ser el Sainte-Beuve norteamericano. En una carta expresa el deseo de «hacer por nuestras viejas y queridas letras inglesas y por sus escritores *algo* de lo que han hecho Ste. Beuve [*sic*] y los mejores críticos franceses por los suyos». No es que quiera «imitarle ni reproducirle al pie de la letra en inglés», sino construir algo semejante a la obra de Sainte-Beuve, la cual le da la impresión de que ya pertenece al pasado. En cambio, James qué seguro se siente de ser un hombre del futuro, un americano que tiene la ventaja de mirar a Europa desde fuera: «Podemos tratar libremente con formas de civilización que no son pro-

piamente nuestras; podemos picotear aquí y allá, elegir y asimilar, y en suma (dentro de la estética) reclamar nuestra propiedad donde quiera que la encontremos». En fin, espera «una vasta fusión y síntesis intelectual de las diversas tendencias nacionales del mundo» [5]. No hay duda de que a lo largo de su obra, tanto crítica como novelística, James se mantuvo fiel al difuso programa de esta juvenil y jactanciosa carta. Bien que vio siempre la inferior categoría y condición de la crítica de Inglaterra y América, y la necesidad de un resurgir, especialmente respecto a la novela. En todo momento reconoció la superioridad de los franceses en este punto, y es innegable que de ellos tomó su método general y su estilo, al menos en las primeras fases. Aun así, no menospreciemos la tremenda impresión que le produjeron los *Essays in Criticism* (1865) de Arnold —los cuales recordaba James haber leído por primera vez en las pruebas de la reimpresión americana [6]—, ni su eterna admiración por Lowell, en cuyos ensayos veía «milagros de evocación, de resurrección, de transmisión, de visión intuitiva, de historia, de poesía» [7]. Ni tampoco debemos olvidar la influencia ejercida sobre él por los órganos de la crítica coetánea de Inglaterra y Norteamérica, o por hombres como Leslie Stephen (que le era bien conocido) y Edmund Gosse (a quien admiraba hasta la extravagancia).

Andando el tiempo, James cambió de opinión sobre Sainte-Beuve y se volvió cada vez más crítico. En una reseña de primera hora (1865) le vemos hacer diferencias entre «crítica pequeña» y «crítica grande»: «La crítica grande nos parece que se toca más o menos con la filosofía pura. La crítica pura tiene que pertenecer al tipo pequeño. Goethe es un gran crítico; M. Sainte-Beuve lo es pequeño. Goethe suele partir de una idea; M. Sainte-Beuve parte de un hecho. Goethe, de una regla general; M. Sainte-Beuve, de un caso particular». Y aunque James diga del francés que «puede ser llamado el primero de los críticos que hoy viven», todavía lamenta: «no es un filósofo, en cuanto que no trabaja guiado por un objeto supremo», ni tiene «una teoría deliberada de la vida, de la naturaleza, del universo» [8]. Al reseñar la traducción inglesa de *Portraits de fem-*

mes, el crítico americano encuentra que en Sainte-Beuve «hay muy poco de moralista y no mucho de pensador (en el sentido más liberal de la palabra)». Es un psicólogo, un empirista de grandes méritos literarios: «algo poeta, algo moralista, algo historiador, algo filósofo, algo fabulador», un «hombre maravilloso con patentes defectos en cuanto a imaginación, profundidad, penetración, talento constructivo», si bien conserva intacta «su pasión por la literatura, dentro de la cual incluimos tanto su insaciable curiosidad como su eterno sentido de la expresión: su estilo» [9]. Pero con la muerte de Sainte-Beuve cambiará el tono de James. Al hacer la recensión de *Premiers Lundis* le llama «el crítico más agudo que haya visto el mundo» y sólo le echa en cara aquella «impresión de sagacidad casi temible», el ser, aun en sus primeros trabajos, «demasiado agudo, demasiado viejo, demasiado *posé*» [10]. Luego, hay una reseña de *English Portraits* que parece conceder mayor estima a la «sutil fusión de ciencia y experiencia» que en él se daba: «La mayor parte de la erudición resulta, junto a la de Sainte-Beuve, estéril y egoísta; nunca hubo otra de la que se sacara tan infinito partido, tan bien aprovechada y aplicada, tan gobernada por la vida». James halla mucho que admirar en el maestro: el deseo de moderación, el gusto perfecto, el sentido de la medida (aun con sus ribetes de filisteísmo). Tan sólo no puede compartir el poco aprecio que hacía de Balzac: «Sainte-Beuve le aborrecía, sin sospechar siquiera, por lo visto, las colosales proporciones del genio de aquel gran novelista» [11]. Y aún nos queda el más largo ensayo que nuestro crítico dedicó a su personaje, donde llegan al mayor desarrollo los mismos motivos. Según dice, Sainte-Beuve tuvo «la pasión del saber y la pasión de la vida. Esencialmente fue siempre una criatura de libros, un *literatus,* y, sin embargo, nada humano ni nada social fue ajeno a su mente tan libresca y atesoradora... Dio el mismo valor a la vida y a la literatura por la luz que se daban una a otra». De nuevo oímos hablar de penetración exacta y comprensiva del crítico francés, exceptuado el que no hizo justicia a Balzac ni a George Sand y el que ensalzó más de lo debido a Baudelaire y a Feydeau.

Pero ahora James es más enérgico al expresar sus reservas sobre el carácter, la malicia, las indirectas felinas y las insinuaciones de Sainte-Beuve. Con todo, le sigue atrayendo en él su ardiente independencia, el concebir al crítico no como «estrecho legislador o censor rígido», sino como «estudioso, investigador, observador, intérprete, comentarista activo e infatigable cuya continua aspiración se cifraba en llegar a la caracterización más justa. El poder de caracterización que asistía a Sainte-Beuve era muy raro y singular. Él lo tenía en la más alta estima y concedía inmenso valor a su *impresión* personal» [12].

He ahí por qué James acabó por preferir a Sainte-Beuve antes que a Scherer y a Taine. Scherer, sí, se le había presentado al principio como «la sólida encarnación del crítico ideal según el Sr. Arnold», y le parecía superior a Sainte-Beuve «porque su moralidad es positiva sin ser entrometida» [13]; pero luego vino el desencanto: «Carece de imaginación y propende a increíbles yerros y perversiones del gusto». James no sólo desaprueba el juicio de Scherer sobre Thackeray («un escritor frío *ennuyeux*»), sino que le echa en cara «una extraña ofuscación de la vista» cuando «declara que no puede ver sino gris monotonía en el *Wilhelm Meister* y aun en todas las obras literarias [de Goethe], a excepción de la lírica y del *Fausto*» [14]. ¿Y Taine? Desde el primer contacto le pareció a James un autor no eminentemente crítico, sino «alternativamente filósofo o historiador» [15]. Y de su célebre teoría opinaba que era «un rotundo fracaso», aun admitiendo que «un grupo de obras es, más o menos, producto de una 'situación'». Taine tiene graves defectos: «la prisa atropellada por acabar», «la monstruosa y acumulada violencia de expresión», el mostrarse «enteramente extraño a lo que podríamos llamar el clima intelectual de nuestra literatura» [16]. Merece censura, además, su «falta de *iniciación*» y aquella «incapacidad para asimilarse el código connatural a la estética» que de modo tan craso dejó al descubierto en sus desatinados bombos a *Aurora Leigh* y a Lord Byron [17]. Eso sí, siempre admiró James el ensayo de Taine sobre Balzac, que es, «con mucho, lo más bello que se haya escrito

jamás sobre nuestro autor» [18]. Pero concluye afirmando que mucho más eficazmente que Taine había contribuido a la ciencia de la interpretación literaria Sainte-Beuve, «el menos doctrinal de los críticos», y ello «por su mismo horror a los dogmas, moldes y fórmulas». La «paciencia verdaderamente devota con que éste sabía mantener en suspenso su decisión última» y «su franco empirismo provisional» le resultan al crítico americano un empeño «mucho más científico en verdad que la prematura filosofía de M. Taine» [19].

Todas estas cualidades que James apreciaba en Sainte-Beuve —el ansia de conservar intacta la impresión, el «empirismo provisional», la aspiración a «la caracterización más justa»— describen perfectamente sus propios ideales críticos. «El crítico, escribió en 1868, es, «simplemente, un lector como cualquier otro: un lector que graba sus impresiones» [20]. «Nada podrá sustituir nunca la bendita costumbre de que la obra de arte 'guste' o 'no guste'; ni la crítica más perfeccionada podrá abolir esa primaria y decisiva prueba» [21]. La crítica «no tiene otra vía que la apreciación, lo mismo que, con respecto a la obra de arte, la apreciación no tiene otra vía que el goce». Apela «del juicio general, y no a él, sino exclusivamente al juicio particular» [22]. El verdadero método crítico es siempre el de la simpatía o identificación con la obra de arte: «Criticar es apreciar, apropiarse, tomar posesión intelectual; el fin, establecer una relación con la cosa criticada y hacerla nuestra» [23]. Crítica es «el principio de la comprensión de las cosas. Su tarea consiste en alentar el derecho de todas las cosas a ser comprendidas» [24]. De nada sirve ponernos a discutir el tema elegido por un autor, cosa que «le es dada por influencias, por un proceso» de lo más misterioso, en fin de cuentas; lo único que ha de importar críticamente es el tratamiento del mismo [25]. La meta del crítico es «sorprender a un talento en plena faena, seguir sus movimientos y poner el dedo en su esencia». Por eso lamenta James que esté en decadencia la moda del retrato literario, cuya intención es «fijar un rostro y una figura, captar un carácter literario» [26]. Los retratos literarios constituyeron el fuerte de Sainte-Beuve: *Partial Portraits* es el título de

una de las colecciones de James y podría serlo de todas ellas. Pero la sumisión al autor, la simpatía y aun el arte del retrato no excluyen la necesidad del juicio. James reconoce que «realmente nunca nos acercamos más a un libro que al plantearnos la cuestión de si es bueno o malo; o sea, si de verdad trata o no trata el tema propuesto» [27]. Sin embargo, por lo menos en teoría, solamente conoce un criterio de juicio: no hay «*a priori* otra regla para la producción literaria sino que ha de tener auténtica vida» [28].

Esta teoría de la crítica, tan como de ensayo, tan empírica, tan consciente de todas las dificultades de lo que James llama «la más diferida y compleja de las artes, la última en estar capacitada y cubrir su camino, la única que requiere como respaldo la mayor madurez, el máximo esfuerzo para comprender y comparar» [29], no hace la debida justicia a la labor práctica de su autor. Porque, en realidad, James tiene una clarísima comprensión de la naturaleza del arte, de sus relaciones con la realidad y con las otras actividades humanas; se vale de requisitos muy concretos —aunque implícitos casi siempre— para medir los logros artísticos; sabe cómo aplicar sus normas á los autores que examina. Su posición teórica parece nítida y coherente. No es ni un «realista», etiqueta que le suelen colgar las historias de la literatura, ni un «formalista» o un devoto del arte por el arte, supuesto achaque que le ha valido muchos desprecios.

James rechazó resueltamente el «arte por el arte», creo que, a su parecer, hace gala de «la más ofensiva incredulidad en relación con la ilimitada alquimia del arte» [30] y presupone un falso divorcio entre arte, realidad y moral. Si es indudable que admira a Gautier y aun cita su poema *L'Art* como «ejemplo de una convicción estética y casi técnica, encendida en una especie de fervor moral» [31], no lo es menos que juzga ridículo el prólogo a *Mademoiselle de Maupin* [32] y que reprocha al autor su encallecimiento moral. Las descripciones gautierescas de las corridas españolas demuestran «hasta qué extremos puede arrastrar l'art pour l'art al más bonachón de los hombres» [33]. Los harapos de los mendigos apostados en

las escalinatas españolas de Roma, espectáculo para Gautier digno de «ver y gozar por siempre», no significan para James «sino inmundicia, y la inmundicia es pobreza, y la pobreza una sombra obsesiva, y la mugre pintoresca un escarnio». Así como Gautier es «maestro de un estilo perfecto en que nunca se ha reflejado ni una chispa espiritual» [34], así también Baudelaire no es sino otro desordenado cultivador del sentido de lo pintoresco, que a él se le figuraba encontrar incluso en lo más tenebroso y más sucio. Y de ese modo, Baudelaire —mero buscador de sensaciones según nuestro equivocado crítico— viene estupendamente para probar «la crudeza de sentimientos de quienes predican 'el arte por el arte'» [35]. Tampoco los esteticistas ingleses atraían mucho a James. Con Swinburne se mostró hostil no sólo al reseñar su drama *Chastelard* [36], sino por las duras palabras que dedicó a *Essays and Studies:* «simple chapotear en la charca de lo pintoresco, no muy profunda que digamos»; «El autor no comprende la moralidad —cargo que probablemente le tendrá sin cuidado—; pero... es que tampoco comprende la inmoralidad» [37]. Pater le parece «curiosamente negativo y de un gris desvaído... Es una máscara sin cara» [38], y Wilde «nunca fue interesante ni en ínfimo grado» para él, y si llegó a serlo durante el procedo, todo se debió a «esta horrible historia humana» [39]. Por último, D'Annunzio dio ocasión a un resumen final sobre el movimiento estético: espectáculo «extraño y cansado a la postre» ese de «la belleza a cualquier precio» [40] que James ve confirmado plenamente en el ejemplo del poeta italiano. La crítica que consagró a D'Annunzio va dirigida, sin duda, no solamente contra su «esteticismo exclusivo», que está «abocado a hacer agua más pronto o más tarde» [41], sino contra su sexualidad, su crueldad, su insolencia y su vulgaridad última. No hay deslinde entre unas y otras objeciones, aunque James acabe preguntándose si la aventura esteticista «no *está obligada* a darnos noticias más confortantes de éxitos» que este fracaso dannunziano (o lo que él estima así) [42].

Así, pues, la crítica del movimiento esteticista ataca su embotamiento moral y su falsedad respecto a la realidad entera y verdade-

ra. Pero no creamos a James un puro realista o moralista. Y eso que, como vamos a ver, abundan en sus escritos los pasajes donde se aprueba el realismo en general o donde se admira a quienes pasan por ser sus maestros: Balzac, Flaubert, Maupassant, Daudet, George Eliot y Turguenev. Una y otra vez repite que «la única razón de existir que tiene la novela es que trata de representar la vida» [43], o que este género de obras ostenta «como característica amplia y libre una inmensa y exquisita correspondencia con la vida» [44]. Recuérdese aquel famoso pasaje suyo: «El arte arranca su material... del huerto de la vida; el cual material, de criarse en otro sitio, resultaría desabrido e incomible» [45]. Lo que James echa de menos en George Sand es «la exactitud: el método de la verdad» [46]; ya en 1864 recomienda estudiar «el célebre 'sistema realista'», y aconseja a Miss Harriet Prescott, autora de una novela pintoresquista, «cultivar una delicada percepción de lo efectivo y real» [47]. Igualmente, en su último panorama (1914) elogia «The New Novel» (La nueva novela) por «ceñirse tan bien a la costa de lo real», por su «apetencia de una notación más próxima, una especificación más penetrante de los signos de la vida». Lo que celebra nuestro crítico en Balzac y en Flaubert, y repetidas veces, es la «exactitud: la verdad de los pormenores», la «impregnación» y «especificación» de lo particular. Y encuentra admirable lo mismo en Wells que en Bennett cómo viven «inmersos en su propio cuerpo de referencia», cómo saben «impregnarse» de lo que «hace falta documentar», y hasta el «tufillo de realidad empaquetada» que emana de sus libros [48].

Y, sin embargo, toda esa insistencia en referir el arte a la realidad no significa una ofuscación de James en cuanto a la diferencia entre vida y arte. No: el arte no es un espejo, ni puede ser esa «amorfa tajada» [49] de vida que Zola quería hacernos creer. Tampoco es verdad que «la gente de carne y hueso» pueda ser trasvasada a una novela: «El original da algunas vislumbres, pero el escritor hace lo que quiere con ellas» [50]. James objeta concretamente a *Il fuoco* de D'Annunzio el dar «la impresión de que se ha realizado allí un traslado directo o 'proyección' corporal de algo visto

y conocido» [51]. Porque el arte, aun el novelístico, no copia ni imita, sino que selecciona la vida, transforma y crea, «dado que la vida todo lo incluye y lo confunde, mientras que el arte todo lo distingue y lo selecciona» [52]. Otras definiciones nos da del arte: es «un proceso químico, el crisol o retorta del que salen las cosas para la nueva función» [53]: o, con distinta metáfora: «el martillo bien templado y dirigido que endurece al metal» [54]: y al artista le llama, con mayores pretensiones, moderno alquimista que «renueva algo así como el viejo sueño del secreto de la vida» [55].

De hecho, lo único que puede conseguir el arte es una ilusión de vida, y ello gracias a la exclusiva «autoridad» del escritor, que persuade al lector y le hace creer y aceptar lo propuesto. Este problema de lo plausible constituye una continua preocupación para James: encontraba presente en George Eliot «la fuerte evidencia interna de la veracidad» [56], pero no la veía por ninguna parte en dos obras de Victor Hugo, *Les travailleurs de la mer* [57] y *Marie Tudor* [58].

Lo que le resultó difícil fue definir los límites de la plausibilidad o verosimilitud, en el sentido aristotélico. Por un lado, era un gran admirador del arte no realista, de esto no hay duda, y cultivó las historias de fantasmas, que le parecían «la forma más posible del cuento de hadas» [59]. Al ocuparse de *The Turn of the Screw* niega expresamente que sus fantasmas puedan reducirse a fenómenos psíquicos como los estudiados por la Sociedad de Investigaciones Psíquicas, ya que eran entes muy precisos: «duendes, elfos, trasgos, demonios» [60]. James suele admitir también la diferencia entre «novela» y «romance». Al principio clasificó el «romance» en una categoría inferior al considerarlo una excusa «para dispensar al escritor de todo análisis de caracteres y darle pie para que se invente un mayor interés por el despliegue de circunstancias que por el examen de motivaciones» [61]. Pero con los años se fue acentuando su cariño por el «romance» y el «romanticismo». Así, admiraba desmesuradamente a Stevenson como persona heroica y como consumado escritor en estilo e imaginación; tenía aprecio a Rostand y

a su «feliz principio romántico», aunque le sorprendía e inquietaba su «desvío» de la realidad [62]. Entre las definiciones del *romance,* rechaza la de que «su asunto u objeto imprescindible sean barcos, o caravanas, o tigres, o 'personajes históricos', o fantasmas, o falsarios, o detectives, o bellas y perversas mujeres, o pistolas y cuchillos», y no le contenta tampoco reducirlo a «la idea de un enfrentamiento con el peligro». Prefiere entonces considerar ese género como «una experiencia desligada de compromisos, embrollos y obstáculos; exenta de las condiciones que normalmente le asignamos». Según su caprichosa pintura, lo propio de los lectores es permanecer sentado en el globo de la experiencia, que está unido a la tierra por un cable, mientras que «el arte del fabulador consiste en cortar el cable bonitamente —'por pura broma'—, sin que nos demos cuenta» [63]. Pero James no se cree del todo que la treta de cortar el cable con disimulo pueda tener éxito completo. *The Scarlet Letter* adolece de «falta de realidad y abuso del elemento fantástico» [64], y en otra de sus novelas, *The Marble Faun,* Hawthorne ha «desaprovechado una preciosa ventaja al dejar de pisar su suelo natal. La mitad de las virtudes de *The Scarlet Letter* y *The House of the Seven Gables* residen en su carácter localista. Ambas están impregnadas del aire de Nueva Inglaterra» [65]. Sin embargo, James se las ve y se las desea para «fijar la medida de la realidad». Personajes como don Quijote o Micawber se le hacen duros de aceptar: su «realidad tiene matización delicadísima; es una realidad tan coloreada por la visión del autor que, por vivida que sea, nos lo pensaríamos mucho antes de proponerla como modelo» [66]. De los personajes de Dickens dice que «bailan frenéticamente al son que les marca el violín de Dickens». Éste les hace bailar, en efecto, pero «no podría hacerles estar de pie, o sentados, *a la vez* tranquila y expresivamente» [67]. En 1865, *Our Mutual Friend* le parecía una obra atestada de criaturas grotescas y de contorsiones gratuitas, sin rastro de la menor humanidad [68].

Alguna vez dirá James que el novelista debe verse a sí mismo «como un historiador, y a su narración como una historia» [69], pero

las más comprende lo falaz de este recurrir a lo que realmente sucedió. Desde luego, concibe la novela histórica como la imposible proeza «de despojarse por completo de una conciencia antes de empezar a enfundarse otra» [70]. Se trata de «un simple *escamotage*»: incluso un maestro como Flaubert fracasó de mala manera en sus novelas históricas. Y James exhorta solamente a una escritora regional de Nueva Inglaterra, Sarah Orne Jewett, que había probado fortuna en un «romance» histórico: «regrese al querido país de los Picudos Abetos, *vuelva* al palpable e *íntimo* presente que vibra con acorde sentir» [71]. Donde la novela histórica tiene que fallar es precisamente en la ilusión de vida, siendo así que el cultivo de ésta constituye, a su entender, «el principio y el fin del arte del novelista» [72].

Pero ¿por qué ha de empeñarse el novelista en crear esa ilusión de vida? ¿Cuál es, entonces, la función última del arte? Desde luego, según entiende James, no ser, simplemente, un espejo de la sociedad o un vehículo de propaganda. Hablando de la prosa de invención, lamenta que ahora (1914) «se ocupe, como nunca lo había hecho, de la 'condición del pueblo', cosa que nada tiene que ver con la naturaleza de que se ha revestido», de lo cual resulta que «esa naturaleza equivale, ni más ni menos, a declarar ufanamente la vulgaridad de su nivel literario» [73]. Pero James tiene aguda conciencia de las raíces sociales del arte: «La flor del arte sólo fructifica en tierra profunda...; producir un poquito de literatura cuesta una enormidad de historia» [74]. Tal es el tema insistente del libro sobre Hawthorne: el que a este escritor le tocase vivir en una sociedad simple y elemental: «Sin ningún Estado (en el sentido europeo de la palabra), y apenas con un nombre nacional concreto. Sin un soberano, ni una corte, ni lealtad personal, ni aristocracia, ni Iglesia, ni clero, ni ejército, ni embajadas diplomáticas, ni hidalgos de aldea, ni palacios, ni castillos, ni casas solariegas» [75]. Esta nostalgia de Europa, no sin dejos esnobistas, entraña también algo muy serio y hondamente sentido: la preocupación de nuestro James por el aislamiento del artista, particularmente en los Estados Uni-

dos, y el miedo a la nivelación general, al achatamiento de todo relieve, a la decadencia de ese carácter que todavía encuentra en Balzac y en Dickens, pero que empieza a echar de menos en una democracia igualitaria [76]. Por esta vía puede caer en los extremos de lo quimérico y evasivo. La función de la novela será «procurarnos otro mundo», «una experiencia que, con la misma eficacia que el éter del dentista, amortigüe el dolor de la realidad» [77]. Pero ¿podrá el arte reducirse a eso, a ser un matapenas? El propio James se apresura a añadir: «por supuesto, lo que conseguimos, en proporción a la vida del cuadro, es, simplemente, otra realidad: la realidad de otras gentes», aunque confiesa no saber por qué esto tiene que ser un consuelo. En general, lo que él supone es que volvemos fortalecidos a la realidad cotidiana; que el artista, al permitirnos «vivir la vida de otros seres» [78], no sólo amplía nuestra experiencia, sino que nos ofrece una visión del mundo y un mejor conocimiento de nosotros mismos: «La gran cuestión respecto a un poeta o a un novelista es: ¿Qué piensa de la vida? Lo cual, el último análisis, quiere decir su filosofía», puesto que su obra es «expresión de una visión total del mundo» [79] y «los escritores imaginativos de primer orden siempre nos dan la impresión de que tienen una especie de filosofía» [80]. En una carta dirigida a G. B. Shaw, James resume su «desconfianza» sobre «la 'estimulante' obra *representativa*» (que era la estrecha opinión de Shaw), aunque defendiendo la alta función cultural del arte: cómo influye en que el hombre se conozca mejor y llegue a decisiones morales. Las obras artísticas «son capaces de decir al hombre más cosas sobre sí mismo que cualesquiera otras 'obras'». Los artistas «le hacemos posible entresacar y elegir y comparar y saber, le hacemos posible llegar a algún tipo de síntesis que, pese a todas sus superficialidades y vacíos, nada tiene de despreciable e ilusoria engañifa» [81].

Tal síntesis —visión total del mundo y del hombre— presupone la capacidad abarcadora del arte y excluye cualquier visión parcial de la realidad; significa, por tanto, que el artista habla como hombre íntegro y cabal. Por ahí es por donde la moral y la conciencia

entran en el esquema y en los cánones literarios de James. El arte no debe contentarse con la pura descripción, con el color local, con reproducir la exterioridad del mundo. Sirvan de ejemplo Gautier y Loti, grandes maestros de lo pintoresco, pero desconocedores del alma humana. No: de ninguna manera —clama James— hay que representar al hombre unilateralmente, en su mera animalidad. Es preciso hacerle aparecer como ser humano completo, moral e intelectualmente. Respecto a la cuestión de la «decencia —el tratamiento novelístico de lo carnal—, James parece como si se contradijera, aunque no es así en realidad. Lamenta la censura tácita que elimina de la novela grandes trozos de vida; le duelen las mojigatas inhibiciones de la época, y aboga a menudo por la libertad en tales asuntos, como aboga por la libertad de las artes en general. Sin embargo, al enfrentarse con los temas de Baudelaire y aun de Maupassant, le vemos batirse en retirada y refugiarse, digamos, en su puritanismo básico o, mejor aún, en su instintiva aversión a lo vestial y depravado (aunque también a lo universal y sanamente humano). Un tardío ensayo sobre Matilde Serao pone las cosas muy en claro: James deplora «la conspiración del silencio» [82] que se da en la ficción inglesa y norteamericana, pero trata a Matilde Serao como ejemplo admonitorio de adónde llevaría una licencia absoluta: a una literatura tan fuertemente erótica que «ningún sitio... dejaría para otra cosa» [83]. Y concluye diciendo, de manera un tanto caprichosa: «claro, nos volvemos de nuevo al polo opuesto y, antes de darnos cuenta, no falla, tenemos puesta una mano afectuosa sobre la buena de Jane Austen» [84]. Hoy día éstos son problemas pasados, resueltos hace mucho tiempo en favor de unas libertades con las que ni siquiera pudo soñar la fogosa Matilde Serao. James mostró siempre dos actitudes que le parecían perfectamente compatibles: desagrado ante las timideces y los convencionalismos anglosajones; desconcierto y horror ante el erotismo de la novela francesa. Bien patente queda ello en el caso de Maupassant, a quien nuestro crítico llama «un hueso duro de roer», ya que resulta «descorazonador descubrir lo bien que se llevan la bajeza de miras y la maestría»

o que se pueda ser «a la vez disoluto y tan impecable» [85]. Baudelaire es otro caso de esa «rara combinación del celo y la paciencia técnica con el vicioso sentimiento» [86]. Balzac mismo, tan admirado —se nos dice—, «no tenía un sentido natural de la moralidad, y esto no podemos menos de pensar que constituye grave falta en un novelista» [87]. En cuanto a Flaubert, es objeto de una atenta crítica acerca de los límites de su visión moral, la cual culmina acusándole absurdamente de «inexperiencia y actitud indiferente con respecto a los fenómenos del carácter y a los tipos superiores de sensibilidad» [88]. Con variaciones siempre nuevas, James enfrenta la novela inglesa y norteamericana y el carácter anglosajón, de un lado y la novela francesa de otro, enfrentamiento en el que los franceses aparecen como maestros del oficio y de la forma, como pintores de la faz del mundo, y de sensaciones, instintos y deseos, y de las relaciones entre los sexos, pero también como absolutamente negados para describir «el funcionamiento del carácter, las posibilidades de la conducta, el papel que desempeña en el mundo la idea» [89]. Y añade: «Cuando ponen la mano en el espíritu del hombre, dejan de parecer expertos» [90]. Tan tajante es el contraste entre la novela inglesa y la francesa que los ingleses resultan ser psicológicos y moralistas ñoños, torpones, informes, y los franceses, en cambio, maestros frívolos e inmorales de lo epidérmico y sensual. A veces se desconcierta un tanto James al encontrase con un Paul Bourget, «que registra con extraordinaria fidelidad cómo actúa la vida en el alma» [91], y es cuando llega a admitir que «si no existiera un poeta como Sully Prudhomme o un moralista como el Sr. Renan, la tesis de que la imaginación francesa no tiene sino una conciencia sensual resultaría mucho más facilona de lo que es el tener que demostrar algo» [92]. Pero, por lo común, habla siempre de «nosotros los que profesamos la fe inglesa» [93], «nosotros los de lengua inglesa», o bien de «nuestra teoría anglosajona» [94], identificándose con los moralistas y psicólogos ingleses, aunque reprochándoles su despreocupación por el arte, el «ser tan enclenques en la esfera de lo maravilloso» [95]. Resulta evidente lo que hay en

el fondo de este contraste. James es quien aspira a restaurar el equilibrio; él en persona está creando una novela psicológica y moral que ha de ser, al mismo tiempo, una obra de irreprochable perfección formal, una obra de arte.

Tal síntesis, sin embargo, ya había sido realizada o perseguida de cerca por los tres maestros de James: Turguenev, George Eliot y Hawthorne. La novela del primero, *Memorias de un cazador,* «ofrece un ejemplo supremo de significado moral que da sentido a la forma, y de forma que da realce al significado moral» [96]. «Un campo intermedio en el que lo moral y lo estético se mueven acordes» [97] ocupa, asimismo, George Eliot, pese a que para esta autora la novela fue, demasiadas veces, «no sobre todo una pintura de la vida, capaz de extraer de su forma un alto valor, sino una fábula moralizada» [98]. También Hawthorne, que influyó poderosamente en las novelas de James [99], acertó a trasmutar «su pesada carga moral en sustancia misma de la imaginación» [100], si bien no le acompañase la misma fortuna —a juicio del crítico— en el uso de la alegoría, recurso que nunca ha sido «una forma literaria de primerísima categoría», a pesar de Bunyan y de Spenser. La alegoría supone desviarse hacia el didacticismo: «Se las pinta sola para echar a perder dos cosas buenas: historia y moral, significado y forma» [101].

Esta unión de lo moral y lo estético le parece a James cosa personalísima: «La cualidad más profunda de una obra de arte será siempre la calidad espiritual de su productor... Jamás ha habido una buena novela que saliese de una cabeza ligera; esto me parece un axioma que, para el artista de la ficción, cubrirá todo el terreno moral necesario» [102]. Por eso no puede aceptar la «impersonalidad» absoluta predicada por Flaubert, ni las pretensiones científicas de Zola: «Visión y oportunidad residen en un sentido personal y en una historia personal, sin que hasta ahora se haya descubierto otro camino más corto en beneficio de la verosimilitud de la ficción» [103].

No obstante, por «personalidad» entiende James algo individual que puede estar oculto, velado e implícito, y lo cierto es que no

miró con buenos ojos la preocupación por lo biográfico. Así, le oímos dolerse de «la completa ofuscación intelectual» que ha hecho posible que la lamentable historia de las hermanas Brontë oscurezca y suplante lo mejor de ellas: «su materia, su espíritu, su estilo, su talento, su gusto». De ahí su protesta: «La literatura es un resultado objetivo, proyectado; es la vida la que es causa inconsciente, la que se agita, la que forcejea, la que se debate. Pero, al fijarse en las Brontë, la moda ha sido confundir hasta tal punto la causa con el resultado que ya no sabemos, ante tales éxtasis, ni qué tenemos asido ni de qué estamos hablando. Y lo que éxtasis semejantes representan es la máxima prueba del juicio sentimental» [104].

En este punto James aboga por una neta distinción entre los principales géneros literarios: «Los 'géneros' son la vida misma de la literatura, y la verdad y la fuerza vienen de admitirlos por entero»; «Confundir entre sí los géneros supone acabar con la elegancia de las letras y arruinar los valores» [105]. La poesía no era cosa que le interesase en particular; al hablar de Musset, de Morris o de Lowell se le agota pronto el vocabulario descriptivo. Pero no por eso deja de tener su teoría sobre el género lírico, al que concibe dotado de un carácter peculiarmente personal: «El Poeta es más Poeta cuando es eminentemente lírico, cuando más directamente habla, llorando o riendo, desde su propio corazón... No es tanto la *imagen* de la vida la que él así expresa, como la vida misma, en sus fuentes; como sus propios estados y sentimientos íntimos, esenciales» [106]. Así, pues, James puede deleitarse con «la intensidad y el apretado sabor personal» de Musset [107], y, en Byron, con el «gran don de la pasión», mientras que juzga «demasiado literario» a Lowell y ve en su poesía «el resultado más de un interés por la forma general que de la emoción incontenible» [108]. Pero el fuerte egocentrismo de Whitman también molestaba a James, quien hubo de echarle un rapapolvo: el arte «requiere, por encima de todas las cosas, la supresión de uno mismo, la absoluta subordinación a una idea»; «Tiene usted que olvidarse de sí mismo en sus ideas» para ser un verdadero poeta; «Sus cualidades personales... para na-

da importan. Usted necesita ser *poseído* y tiene que esforzarse por poseer su propia posesión» [109]. Hay aquí una inconsecuencia teórica que se debe, sin duda, a la antipatía de James hacia el particularismo personal: en este caso, el del fastidiosamente pagano y bárbaro Whitman. Ello no le impedía, sin embargo, ser menos exigente a veces sobre la pureza de los géneros, admitiendo que puede haber algún cruce cuando lo requiera un efecto especial [110], o bien que un autor como Kipling nos prueba «que hay tantos tipos, tantas vías, tantas formas y grados de 'lo correcto' como puntos de vista personales» [111].

Con todo, tratándose de la novela, James insiste —aun postulando una última cualidad personal— sobre la objetividad extrema, sobre la ilusión, incluso llevada hasta el engaño. Ni la novela debe parecer novela, ni el autor tiene por qué entrometerse en ella. De ahí que ensalce a Turguenev por ser «superior a la extraña y mediocre táctica de explicar o presentar [a los personajes] mediante el vituperio a la apología» [112]. De ahí que cargue violentamente contra Trollope por haberse dado «la suicida satisfacción de recordar al lector que la historia que contaba no era, después de todo, más que una patraña» [113]. Trollope —dice en el colmo de la indignación— «admite que los acontecimientos narrados por él no han sucedido realmente, y que podría dar a su relato el giro que más le plazca al lector. Semejante traición a un oficio sagrado, lo confieso, me parece un crimen monstruoso» [114]. Miss Harriet Prescott, que en su novela *Azarian* manipula a sus muñecos hasta la saciedad, hace saltar a nuestro crítico: «Ganas nos dan de gritarle a cada paso: '¡Santo cielo! ¡Señora! ¡Deje a los pobrecillos que hablen ellos solos!'» [115]. Hemos de llegar a la conclusión de que James no vería con buenos ojos ni la deliberada ruptura de la ilusión estética en que se complacía Sterne, ni la manipulación de títeres practicada por Thackeray.

El hechizo de la objetividad hace que James condene también la narración en primera persona o autobiografía imaginaria. *Gil Blas* y *David Copperfield* son ejemplos de «la terrible *fluidez* de

la autorrevelación» [116]. Pero no le satisface tampoco la narración usual con enfoque de autor omnisciente. Una forma de eliminar a éste sería acercar la novela al drama, dar más entrada al diálogo, componer a base de escenas en vez de utilizar la sintética narración y descripción panorámica. En *The Awkward Age,* James hizo experimentos con esta técnica. Pero lo normal en él es que no apruebe competencias con el teatro. Sus intentos dramáticos, desafortunados, le convencieron más y más de que teatro y novela son cosas radicalmente distintas y que tienen sus propias rígidas leyes. Si admiraba el arte dramático era, sobre todo, por lo que la escena exige en punto a unidad, economía y concentración. En 1875 consideraba que «la forma dramática es la más noble de todas las formas literarias», y, con cuidada comparación, se imaginaba el teatro como «una caja de dimensiones fijas y de material no elástico en la que hay que embutir una masa de cosas preciosísimas». A su entender, «Llevar a buen puerto un trabajo bajo ciertas leyes arduas e inflexibles constituye siempre, para un hombre fuerte, el supremo ideal del éxito» [117]. Las propias comedias de James se esfuerzan por adaptarse a las normas de la pieza de sólida carpintería importada de París; sus artículos sobre Dumas hijo y Rostand revelan en su tono la auténtica envidia que le causaba la maestría escénica de estos autores, a la vez que una invencible conciencia de las dificultades del empeño. Admiró casi sin reservas la *Comédie française* y a algunos de su actores, como Coquelin, mientras que no pasó de tener una pobre idea de la vida teatral londinense ni aun de sus actores más destacados, como Henry Irving y Ellen Terry, simples aficionados a su juicio. Recibió con los brazos abiertos a Ibsen por muchas razones, y especialmente porque éste, «con su curiosa y bella pasión por la unidad de tiempo (en él llevada hasta el extremo de que casi siempre implica también la de lugar), se obliga y condena a admirables rigores» [118].

No podrá sorprender, pues, que, al hablar de novelas, James alabe su valor teatral o su unidad dramática. Entre las escritas por George Eliot, destaca *The Mill on the Floss* por ofrecer «la más

dramática continuidad», a diferencia de la narración descriptiva o discursiva [119]. Los términos «escénico» y «escena» suelen aparecer en oposición a «cuadro» *(picture).* Refiriéndose con aprobación a ciertas historias suyas, dice James que se desenvuelven «como breves dramas organizados, como breves espectáculos fundados en la lógica de la 'escena', en la unidad de la escena, en la coherencia escénica general» [120]. Y, a propósito de su novela *The Awkward Age,* elogia la belleza de la concepción, que se manifiesta «en este acercarse de las correspondientes divisiones de mi forma a los Actos sucesivos de una Comedia» [121] y en regirse, «sin un momento de desviación, por el principio de la representación escénica» [122].

Pero James mismo consideraba *The Awkward Age* como un experimento, y casi siempre entendió por «escena» tan sólo una acción de concentrada intensidad, y no necesariamente en forma dialogada. Es más, no le parecía recomendable confiar demasiado en el diálogo:

> Admirable como ilustración, funcional como ilustración, el diálogo ve pervertida su función, y con ello destruida su vida, cuando se le fuerza tan torpemente a integrar el oficio constructivo. Es en el drama, claro está, donde es constructivo; pero el drama se gobierna en su vivir por una ley tan distinta en verdad, que cuanto es apropiado para él parece malo para el cuadro en prosa, y cuanto es apropiado para el cuadro en prosa atenta directamente, a su vez, contra la «representación».

Por ejemplo, el diálogo que emplea en sus novelas Dumas padre lo describe James como «el elemento fluido», «de trama tan poco trabajada que flotamos y chapoteamos en ella, sintiendo que se parece mucho más a algo como una espaciosa y tibia alberca que a ese tapiz labrado, todo salpicado de objetos en bella perspectiva, que para mí simboliza (si es que uno puede tener su símbolo) la última palabra de la fábula lograda» [123]. En otra ocasión vemos a nuestro crítico emprenderla con «la descabellada pretensión del [diálogo], el más estúpido entre los lujos del relajamiento, de de-

sempeñar con autoridad el oficio estructural y constructivo». Sostiene que en una novela la palabra hablada «tiene que vivir en un medio, y solamente en un medio» (entendiendo por «medio», a lo que parece, un marco descriptivo envolvente y una preparación analítica), mientras que una obra dramática «vive exclusivamente de la palabra hablada —no de una información indirecta sobre lo que se ha dicho, sino de esto mismo dicho, directa y audiblemente— ..., prospera gracias a su ley en un ejercicio bajo el cual la novela naufraga sin remedio» [124]. En consecuencia, una novela como *Realidad,* de Galdós, dialogada del principio al fin, o un relato como *The Killers,* de Hemingway, no hubieran merecido la aprobación de James, que insiste en que el diálogo debe alternar con la narración y la descripción. El diálogo sólo es un medio para conseguir un efecto general al que nuestro crítico llama «cuadro», y el «cuadro», casi siempre, «tiene celos del drama», lo mismo que el drama «recela del cuadro» [125].

Este vocablo, «cuadro», cambia bastante de sentido. A veces sólo significa la parte descriptiva de una novela, inferior a la «escena»; otras es una metáfora referida a la composición total, a la «presencia» general de la novela, y en algún momento ofrece un preciso paralelo con la pintura en el pensamiento de James. Lo que más le impresiona es la analogía del «cuadro» con la perspectiva o el «escorzo». Y así escribe: «El misterio de la procesión escorzada de hechos y figuras... no es sino otro nombre para el cuadro gobernado por el principio de composición», en contraste con el método usual de «yuxtaponer elementos como emulando la columna de números que suman un niño de la escuela. Es el arte del pincel, lo sé, que se contrapone al arte del pizarrín; pero sostengo que la novela debe volver al arte del pincel para recobrar todo aquello que sea recobrable, todavía, de su sacrificado honor» [126]. Claro que estas analogías con la pintura y el cuadro sólo son analogías. En la novela, «escorzo», no quiere decir sino el talento del autor para subordinar ciertos sucesos y personajes, la especial perspectiva creada por un foco narrativo. James no podía sufrir que los Gon-

court se metiesen «de rondón» en el arte de la pintura [127], y empleó mano dura con los escritores que bebían los vientos por las descripciones pictóricas o el color local. No basta con cuadros o pinturas: «Todo buen relato tiene tanto de pintura como de idea, por supuesto, y cuando más se interpenetren una y otra, tanto mejor se resolverá el problema» [128]. James recuerda a D'Annunzio que nos es preciso «sentir presente una idea general» [129], y tiene palabras despectivas para la inteligencia de Balzac, aun reconociendo todo el caudal de ideas que hay en sus libros: «Pero hemos de añadir que, leyendo las cartas balzacianas, tenemos la impresión de que estas ideas no son sino 'cosas', en cierto sentido». De otro modo: son «pigmentos» [130], y los pigmentos no bastan, bien se ve. Las ideas de nada valen como elemento decorativo; de ellas ha de desprenderse un significado humano e intelectual.

Si la ilusión y la idea tienen que incorporarse a la novela mediante procedimientos objetivos, y no por la vía dramática, ni por el diálogo, ni por la narración en primera persona, no nos queda otra solución que la panacea de James: esto es, el empleo de un observador o, como a veces prefiere llamarle, un «reflector». Ya en 1868 se le ocurrió que sería «buena cosa pensar en un observador que se mantiene aparte, un crítico, un desocupado comentador de todo, que toma notas, podríamos decir, por el puro interés de la verdad» [131]. Tanto en su teoría como en su práctica novelística fue subrayando cada vez más la función de un foco único de conciencia, un solo «punto de vista», una «luz central» [132]. En los *Prefaces* encontramos definidos estos «centros»: Maisie como «centro irónico» de *What Maisie Knew* [133]; Lambert Strether como «registro» o «reflector» de *The Ambassadors* dentro de cuyo círculo de acción está contenido todo [134]; los «centros sucesivos» de *The Wings of the Dove,* «porciones del tema regidas por aquéllos como por felices puntos de vista» [135]; en fin, dos personajes, el Príncipe y la Princesa, en las dos mitades de *The Golden Bowl* [136]. El punto de vista no es, sin embargo, en James un simple procedimiento técnico puesto al servicio de «la economía de tratamiento» y que

permite mayor «coherencia de lo registrado» [137]. Tiene por fin realzar la conciencia del personaje y, consiguientemente, acentuar la identificación del lector con él. Por último, es otro procedimiento con que conseguir el efecto general de ilusión: «Las figuras de cualquier cuadro, los agentes de cualquier obra dramática, sólo son interesantes en la medida en que sienten con viveza sus respectivas situaciones» [138]. Deben ser, pues, «agudos *perceptores*» [139] para cumplir su objetivo. Y debe haber «una mente de algún tipo: en el sentido de un medio reflectante y coloreador» [140]. Este interés por la mente y la inteligencia del «reflector» nos aclara la visión crítica de James sobre *Madame Bovary* y *L'éducation sentimentale.* Emma Bovary adolece de «pobreza de conciencia» y Frédéric Moreau carece de toda entidad, es una «inconsciencia». Fue un error presentar a Madame Arnoux sólo a través de los ojos de Moreau, «error moral», ya que Flaubert ni siquiera se dio cuenta de que lo cometía [141]. Todo depende de la calidad de la conciencia, y no del simple procedimiento de un foco o de un narrador intermediario. Así, James desaprobó la técnica de Conrad en *Chance* porque, a lo que parece, no encontraba nada que admirar en el alma de Marlow. El libro se le antoja «un alarde de método», y su autor, «un enamorado de hacer las cosas de una manera que resulte más difícil» [142]. Se diría que con estas palabras describe James su propia técnica de los últimos años, aunque él no lo creyera así, al parecer. Lo que pensaba es que, en Conrad, a quien admiraba por otras razones [143], «la objetividad está claramente comprometida» a causa de la compleja referencia que se hace a varios narradores. Hay una «confusa relación entre el tema y su manera de aparecer que juzgamos establecida por las circunvalaciones de *Chance* [el Azar]» [144].

La escrupulosidad moral de Lambert Strether o, de nuevo, la inocencia misma de Maisie, contrapuesta a la monstruosa conducta de los mayores, los hacen sujetos pintiparados como «reflectores»; pero sólo pueden servir de reflectores porque James los considera tipos. Para él, «tipo» es lo específico y genérico a un tiempo, lo universal concreto, «el caso eminente» [145] que cumple así la función

universalizadora del arte. Los personajes de Turguenev merecen elogio por ser a la vez particulares y generales, como lo es Homais en *Madame Bovary,* mientras que los de Dickens son «particulares sin llegar a generales, porque son individuos y no tipos, porque no sentimos su continuidad con el resto de los humanos» [146]. George Eliot «procede yendo de lo abstracto a lo concreto»; sus criaturas suelen ser «tipos incorpóreos» [147] o bien no tipos propiamente dichos, sino conceptos. Cosa curiosa: James no ve en Emma Bovary uno de sus tipos soñados; es una mujer demasiado «específica», sin que llegue siquiera al término medio normal, a la «medianía»; se quedan en «una estrecha medianía» y, por tanto, no es lo bastante «ilustrativa» [148]. Parece que el crítico no calibra debidamente lo que hay de Flaubert en Emma; no comprende la universalidad del desencantado romanticismo de ésta, ni tiene ojos más que para el marco localista y para la convencional trama de adulterio y suicidio.

En teoría, sin embargo, James no admitirá aislar un carácter o un tipo de la totalidad de la novela. Discrepa de Trollope que prefería las «novelas de carácter» a las «novelas de intriga» o trama. Se trata de «una controversia inútil», piensa, pues «el carácter, en cualquier sentido que lo tomemos, es acción, y la acción es trama, y cualquier trama que tenga cohesión, aun cuando sólo pretenda interesarnos al modo de un rompecabezas chino, influye sobre nuestras emociones, sobre nuestra expectación, por medio de referencias personales» [149]. En su más conocido ensayo, *The Art of Fiction* (1884), James rechaza categóricamente esta distinción: «¿Qué es el carácter sino la determinación del incidente? ¿Qué es el incidente sino la ilustración del carácter? ¿Qué puede ser una pintura o una novela que *no* sea de carácter?» [150]. Pero lo más frecuente es que exalte el carácter frente a la descripción: «Cometido capital de un autor es el cuidado de las almas, teniendo a raya —y excluyendo si fuera preciso— lo pintoresco. Que se preocupe de sus caracteres; sus *figuras* ya se cuidarán de sí mismas» [151]. Defender al carácter o personaje significa, en la novela, defender la psicología: «Lo que nos hace falta es el yo de la Pasión... ¿Qué nos importa

la belleza del hombre o de la mujer en comparación con su humanidad?... Las únicas fabulaciones duraderas son aquellas que han hablado al corazón del lector, y no a sus ojos» [152]. Vemos a James arremeter, algo picado, contra un crítico de su *An International Episode* [153], que le echaba en cara presentar a unas «ninfas bostonianas» dando calabazas a unos duques ingleses «por razones psicológicas»: «Una razón psicológica es, para mi imaginación, un objeto adorablemente pictórico» [154], es una «aventura», como «para una mujer, es un incidente estar de pie apoyando la mano en una mesa y mirarle a uno de cierta manera». Pero esta aventura o incidente es «al mismo tiempo, una expresión del carácter» [155]. Nuestro autor no admite que se dé algo así como una «aventura pura y simple; sólo hay la mía y la tuya, la de él y la de ella» [156], una aventura sentida y experimentada, «vida sentida» [157]. Acción y carácter, incidente y motivación, invención y psicología, colaboran entre sí y no pueden concebirse por separado. «El alma de una novela es su acción» [158], pero la acción puede consistir no más que en la mirada de una mujer que está de pie. La acción es «una *línea,* estructura ósea y palpable, digamos que una cuerda tirante». «*Me* gusta el hilo (el hilo de la *dirección y marcha del tema,* la acción) bien estirado, como un cable tenso entre un vapor y un remolcador, desde el arranque hasta el final» [159]. Acusa a una novela de Hugh Walpole de que «la *línea* (única cosa que *yo* valoro en una ficción, etc.) está sustituida por un vasto e informe lecho de plumas» [160], y censura a Tolstoi por la misma razón: Tolstoi es una «maravillosa masa de vida..., un inmenso acontecimiento, una especie de espléndido accidente..., un monstruo enjaezado para su gran tema —¡toda la vida humana!— como pueda estar enjaezado un elefante» [161]. Las novelas de Tolstoi y de Dostoievski son como «un budín fluido, aunque no insulso, porque la cantidad de sus mentes y sus almas que lleva disuelta el caldo le da gusto y sazón, gracias a la fuerte y rancia cualidad de su genio y su experiencia». Lo que le desagrada en ellos es «su falta de composición, su desprecio de la economía y la arquitectura» [162].

Los comentarios sobre Tolstoi demuestran que James tenía una estrecha visión de la forma y que incluso favorecía un insostenible divorcio entre forma y sustancia, forma y contenido vital, cuando se enfrentaba con obras de arte de distinta tradición. Obvio es decir que no reconocía la compleja composición y la maestría estilística de Tolstoi porque suponía otra clase de «forma» y de «estilo» que la de Turguenev o la suya propia. Había también en James, hemos de confersalo, una curiosa veta sentimental que le hacía intolerable la supuesta crueldad, de los grandes autores rusos o el cinismo que atribuía a Flaubert y a Zola. El crítico neoyorquino prefería *Mumu,* el lacrimoso relato de Turguenev, a *Un cœur simple* de Flaubert [163], y encontraba admirable hasta una fantasía tan absurdamente artificial como los *Fantasmas* de Turguenev [164].

Pero, en teoría, James tenía perfecta conciencia de la unidad de forma y contenido. Denuncia «la perpetua y grosera creencia de que tema y estilo —estéticamente hablando, o sea, en la obra viva— son cosas diferentes y separables» [165]. Suele pensar que «la grave distinción entre sustancia y forma dentro de una obra de arte realmente elaborada se viene abajo estrepitosamente», que es imposible «señalar cualquier juntura o costura semejante», como lo es «desintegrar una síntesis» cual la existente en su novela *The Awkward Age* [166]. Para él, la mayor alabanza consiste en decir *Madame Bovary* que «la forma es *de suyo* tan interesante, tan activa, tan propia de la esencia del tema como la idea misma, y, sin embargo, tan ajustado es su engarce y tan inseparable su vida que no podemos sorprenderla en ningún momento operando por su cuenta» [167]. Continua exigencia de James es la armonía de forma y sustancia, ya que «sólo la forma *recibe,* sujeta y conserva la sustancia» [168], mientras que «cualquier presunta independencia de la 'forma' por su parte constituye la más abyecta de las falacias» [169]. He ahí por qué juzgaba imposible el traducir y por qué aborrecía que le tradujeran. Nada más descorazonante que lo que le escribió a un futuro traductor: «Creo que en una obra literaria de mínima complejidad la forma y la textura son la sustancia misma y que la carne es

inseparable de los huesos. La traducción significa un esfuerzo —aunque de lo más halagador— para *hacer pedazos* la mísera carne». Se le ve resplandecer de contento al decir que su libro de memorias, *A Small Boy and Others,* «está guardado a buen recaudo en la jaula dorada de lo *intraduisible*» [170].

Para James, «forma» significa, las más de las veces, composición, arquitectura; por ejemplo, la justa distribución de diálogo, narración y materia pictórica. Howells —le parece— cojeaba en este punto [171], mientras que una novela propia, *The Ambassadors,* se le ofrece como «la más proporcionada de [sus] producciones», junto con *The Portrait of a Lady,* que es «una estructura levantada con competencia 'de arquitecto'» [172]. Pero también la «forma» (en este sentido de composición) suele oponerse en nuestro autor a «textura» y a estilo. La textura es cosa distinta del estilo. Dumas, George Sand o Trollope «tejieron una trama que se clarea»; en cambio, Balzac «la teje tupida»: el «tejido de sus cuentos es siempre extraordinariamente firme y apretado», e incluso muestra «fantástica cohesión» [173]. Pero ni la textura es el estilo ni el estilo es la forma: «Las novelas de Madame Sand tienen plenitud de estilo, pero no tienen forma. Las de Balzac no tienen ni pizca de estilo, pero sí gran cantidad de forma» (y textura, según se nos ha dicho) [174]. Claro que aquí se toma «estilo» en una particularísima acepción, pues Balzac posee un estilo indudable (o varios estilos si se quiere). No se nos alcanza cómo James pudo negarle a Emerson estilo y forma, ni cómo llegó a considerarle «una notable excepción a la regla general de que los escritos viven, en última instancia, por su forma» [175]. Pese a que los *Essays* de este autor tienen sus principios de composición, a James le chocaron como un puro mosaico de frases inconexas, lo que no obsta para que Emerson posea un estilo verbal tan inconfundible como memorable. Eso sí: James admira el estilo y hasta la «manera» peculiar de Stevenson y de D'Annunzio [176]. Es evidente que emplea dicho término en toda una escala de significados. Así, puede elogiar por un lado el estilo de George Sand: «Esto es lo que se llama realmente *tener* estilo: ponerse a

realizar el acto de la vida» [177] (donde el tal vocablo no quiere decir sino el poder de crear, de dar vida al arte), o poner pegas, por otro lado, al culto del estilo por parte de Flaubert: «Además, y con todos los respetos para Flaubert, el estilo nunca hechiza *por entero,* pues aun cuando estuviésemos tan extrañamente constituidos como para ser literarios en un noventa y nueve por ciento, todavía seríamos una centésima parte de otra cosa» [178].

A pesar de todas estas mudanzas terminológicas, James se aferra al concepto de forma orgánica. Nos cuenta lo que le encanta «una economía de largo aliento y una forma orgánica» [179], o alude complacido a su propia «forma orgánica» [180], concepto y metáfora que tiene presentes como crítico desde el arranque mismo de su carrera. «Un verdadero poema es un árbol que rompe a florecer y vibra con el viento» —escribía—, mientras que *The Spanish Gipsy,* de George Eliot, es más bien «como un vasto diseño mural ejecutado en mosaico» [181]. «Una novela» —prosigue, elaborando la metáfora— «es un ser vivo, íntegramente uno y continuo como cualquier otro organismo, y en la medida en que vive, pienso, se encontrará que en cada una de sus partes hay algo de cada una de las otras» [182].

La unidad es requisito del arte orgánico, pero en una teoría propiamente organicista supone unidad en la variedad, unidad íntima y viviente. Así lo reconoce James cuando alaba a Flaubert por ser un «adorador de la frase», la cual es «propiamente, parte de otra cosa, que a su vez es parte de otra, parte de una referencia, un tono, un pasaje, una página» [183]. Igualmente, aplaude en el *Silas Marner* de George Eliot «ese aspecto simple, redondo, consumado, y esa ausencia de imprecisos fines y de cuestiones papanatescas que imprime su sello a una obra clásica» [184], así como disfruta con los *Essays* de Arnold, que tienen un asunto bien definido, con su principio, medio y fin, porque hoy día, en general, «a un libro o un artículo se le mira como una especie de cascada o salto de agua *(Staubbach),* que se descarga en el espacio infinito» [185]. Pero esta legítima exigencia de todo arte se convierte en negación de otras

organizaciones distintas cuando James expresa su «horror mortal» al toparse con dos historias en una, o cuando compara una novela carente de centro único a una «rueda sin eje» [186]. Abundando en ese criterio, describe el *Daniel Deronda* de George Eliot, en un diálogo estimativo, como novela de dos centros [187], y censura en *Guerra y paz* de Tolstoi la falta de todo «centro de interés» [188]. El mismo rígido rasero se aplica en la crítica de *The Ring and the Book:* James sugiere volver a contar la historia de Browning desde un solo punto de vista, la conciencia de Caponsacchi [189]. Mucho nos tememos que el crítico viole aquí su propia regla de dejar en libertad al artista respecto a su tema, pues el primordial interés de Browning consistía precisamente en la multiplicidad de perspectivas desde las cuales podía contar su historia una y otra vez.

En James la unidad se refiere no sólo a la perspectiva, sino al tono. Al reflexionar sobre *Le curé de village,* Balzac, se duele de «la fatal ruptura de 'tono', único pecado imperdonable en un novelista» [190], que ocurre hacia la mitad de la novela, mientras que le parece de perlas el libro de viaje de Gautier, porque «cada uno de los capítulos del viaje tiene su perfecto y peculiar tono y esa unidad de efecto que es el secreto de los más singulares artistas» [191]. Otra vez ronda la mente del crítico la analogía con la pintura y con la «armonía» del cuadro. «Forma», «unidad», «tono» crean «ilusión», la ilusión de un «mundo». Por ejemplo, *Wives and Daughters,* de la Sra. Gaskell, ha «erigido un mundo nuevo y arbitrario sobre la desprevenida cabeza [del lector]; un mundo en que solapadamente se incluye a éste (tal es el *assoupissement* de su sentido crítico), y completo y cabal en todas sus particularidades» [192]. Pero este ilusorio mundo de la ficción (y del arte en general) tiene que ser, en el sentir de James, un mundo bueno y gozoso. Por eso reprocha a Turguenev su pesimismo, y a Flaubert su odio a la *bourgeoisie* y su martirizarse y torturarse por el estilo. «Hacemos nuestra la bendita creencia de que, en la vida, hay que inclinarse del lado de lo más luminoso... El artista... está obligado a intentar

cuanto pueda por ser alegre... Valoramos más a los 'realistas' que tienen por ideal la delicadeza, y a los elegíacos que ponen su ideal en el júbilo» [193]. En sus primeros años, James llegó a decir cosas tan elementales como éstas: «Para ser grande de veras, una obra de arte debe levantar el ánimo del lector» y «La vida es desalentadora; el arte es alentador» [194]. De modo análogo, advierte a Vernon Lee, reprendiéndole por su novela *Miss Brown:* «la *vida* es menos criminal, menos odiosa, menos censurable, menos brutal, más *bon enfant,* más heterogénea y fortuita, e incluso —dentro de sus manifestaciones más repulsivas— más *perdonable*» [195] de lo que aparece en dicha novela. A James le sorprende y le apena la tremenda misantropía de Flaubert: «¿Cómo puede el arte ser tan auténtico y, sin embargo, tan desconsolador, tan malhumorado, tan insociable? ¿Cómo puede ser tal maldición sin ser también una bendición?... ¿Por qué, en suma, cuando la lucha es victoriosa, no ha de ser la victoria, al menos, serenidad?» [196]. No puede compartir con el gran novelista francés «el terror pueril al tendero, al *bourgeois*... Seguro que ese digno ciudadano nunca habrá impedido a un poeta que sueñe» [197]. Para James, el *Bouvard et Pécuchet* flaubertiano «es, a no dudarlo, por el extremo carácter juvenil de su idea rectora, una de las producciones más estrambóticas de que sea responsable un hombre curtido en las cosas del mundo» [198]. Aborrecer al público hasta el extremo que lo hizo Flaubert constituye una traición al arte: «Siempre anduvo al acecho en puertas públicas... ¡Si alguna vez hubiera aplicado el oído a la recámara de su alma!» [199]. Aquí es evidente el tono de autoconsuelo: James sentía un profundo desánimo ante la creciente indiferencia que encontraba su obra; retirado más y más a la recámara de su alma, esperaba vagamente que, al aumentar el número de lectores, sobre todo en los Estados Unidos, surgiesen «distintos públicos decididamente más escogidos y evolucionados que en ningún otro sitio», los cuales después «incluirán dentro de sí bancos de peces que acudan a un cebo más delicado» [200], tal cual hemos de suponer que ofrecían sus novelas. En cierto modo, la profecía se ha cumplido y James cuenta hoy

con un público devoto y con agudos intérpretes que han sabido acudir a su cebo.

A pesar de su conciencia del mal, nuestro autor mantuvo siempre en alto un ideal de optimismo, de serenidad, de confianza en la naturaleza y en el hombre, y todo lo miró desde una última perspectiva casi olímpica. Este temple anímico, tan curiosamente parecido al de su hermano y al de su padre, impregna también las raíces de su estética, esencialmente organicista e ilusionista, pues lo que pide al artista es que cree un mundo semejante de algún modo a la vida, y que lo cree a imagen de la naturaleza, con intención de que el hombre siga confiando en el orden ético-social del universo. En estos dos puntos —estética y temple de general serenidad— el paralelo con Goethe resulta llamativo. (El optimismo de James sólo sufriría un brutal zarandeo al estallar la primera Guerra Mundial [201].) No hace falta recurrir a un contacto directo, ya que también Arnold y (en parte) Sainte-Beuve llegaron a una combinación semejante, aunque, a mi juicio, James se acerca más a Goethe que aquellos dos maestros, tanto en el modo de ser como en la doctrina estética. Recordemos que James había exaltado a Goethe como el «gran crítico», y que desde muy pronto, en una recensión del *Wilhelm Meister,* se había proclamado admirador suyo (si bien con muchas reservas sobre el talento novelístico goethiano) por lo que toca al poder de crear seres humanos, a la «luminosa atmósfera de justicia que llena su libro» y a su plan de *non flere, non indignari, sed intelligere* [202]. Más adelante, nuestro autor atacó a Dumas hijo por el prólogo, violentamente nacionalista y moralizante, que había puesto a una traducción francesa de *Fausto,* a la vez que afirmaba estar de acuerdo con «el inmenso respeto hacia la realidad» mostrado por Goethe y expresaba su admiración por el modo como éste utiliza los hechos y «la misteriosa música que extrae de ellos» [203].

Otras preocupaciones de James son la inteligencia, la realidad, la «naturaleza» (que significa también forma e ilusión artísticas), la alegría del arte y su fuerza cultural. Sólo este crítico, en aquel

punto y hora del mundo angloparlante, supo mantener con firmeza las intuiciones de la estética organicista y tender así un puente entre los comienzos del siglo XIX y la crítica moderna.

XI

LOS CRÍTICOS RADICALES RUSOS

NIKOLAI CHERNISHEVSKI (1828-1889)

A la muerte de Bielinski (1848) se produjo como un vacío en la crítica rusa durante algún tiempo. Hacia 1855 un fiel discípulo suyo, Nikolai Chernishevski, comienza a escribir sobre teoría y crítica estéticas. Esta actividad le ocupa escasos años, pues cada vez se va dejando absorber más por la economía y la política. Fue detenido en 1862 y deportado a Siberia. Un joven discípulo de Chernishevski, Nikolai Dobrolyubov, se entrega a las tareas críticas desde 1857, pero muere tuberculoso cuatro años depués. Por el tiempo en que las carreras de Chernishevski y Dobrolyubov tocaban a su fin, inicia Dimitri Pisarev su corta vida de escritor, cuatro años de la cual hubo de pasarlos en una fortaleza; suicida, murió ahogado cuando sólo contaba 28 de edad [1].

Es obvia la continuidad entre estos críticos y Bielinski, su maestro. No obstante, difieren profundamente de él, por muy sinceramente que creyesen estar sólo desenvolviendo las ideas y concepciones de la última época de Bielinski. La atmósfera intelectual había cambiado de modo sensible y en poco tiempo desde la muerte del gran maestro. Éste había crecido a la sombra del idealismo alemán y nunca había abandonado las doctrinas fundamentales del mismo

sobre arte e historia. Pero Chernishevski, Dobrolyubov y Pisarev ya no comprendían en absoluto los puntos de vista de los románticos alemanes. Su filosofía particular se lo impedía. Suele decirse que esta filosofía es la de Feuerbach y que coincide con la profesada por Bielinski en su última época. La verdad, no veo prueba alguna de que estos autores adoptasen la doctrina concreta de Feuerbach, que fue un teólogo de lo más fogoso y sentimental y muy adoctrinado en el modo hegeliano de pensar. Será mejor considerarlos pertenecientes al materialismo monista y sumamente influidos por divulgadores del enfoque científico como Vogt, Moleschott y, sobre todo, Büchner, así como por los utilitaristas ingleses. El materialismo que propugnaban resulta idéntico en sustancia al de Holbach y Cabanis: los procesos mentales son procesos físicos, y de ahí que toda la acción esté determinada enteramente por ellos. La religión no pasa de ser una superstición más. Lo paradójico es que este materialismo determinista se combinaba con un gran entusiamo por las reformas sociales, e incluso con el espíritu de sacrificio, cosa inexplicable a base del hedonismo, egoísmo ilustrado y utilitarismo de sus teorías.

Pero, en fin, debemos limitarnos a la teoría y crítica literarias de dichos autores y a establecer en este punto netas diferencias entre ellos.

Chernishevski, figura rectora del movimiento revolucionario ruso y no menos eminente economista, resulta el peor del grupo como crítico literario. Parece haber sido un hombre ayuno de sensibilidad estética, un pensador bronco y elemental al que no le importaba más que la política inmediata hasta cuando hablaba de literatura. Por no creer, ni siquiera creía en la función social del arte. Chernishevski, en efecto, argumenta largo y tendido y con profusión de ejemplos que «no es con libros ni con periódicos o revistas como se despierta el espíritu de una nación, sino sólo con acontecimientos» [2] (y nada hace pensar que ello fuera una cortina de humo destinada a la censura). A lo que la literatura induce más bien es a una pacífica y razonable disposición del ánimo agitado por los acon-

tecimientos. Que no se asusten de la literatura quienes quieren mantener las costumbres vigentes, porque ni es capaz de incitar a nuevas reivindicaciones, ni de fomentar nuevas tendencias [3]. No se vea en esto una tomadura de pelo: los restantes escritos del autor y su misma posición filosófica nos hacen concluir que consideraba —muy en serio— la literatura como un simple *Ersatz* o sustituto de la vida, un espejo pasivo de la sociedad.

Donde mejor quedan establecidas las teorías de Chernishevski es en su tesis o disertación *Las relaciones estéticas entre el arte y la realidad* (1855). Aquí alega sus reparos frente a la estética hegeliana o, mejor, frente a ciertas fórmulas sueltas de Hegel recogidas en los volúmenes de F. T. Vischer, para sentar después su propia postura de forma simple y clara. El arte es una reproducción —pero inferior— de la realidad. Su única función consiste en difundir conocimientos acerca de la realidad, bien sea recordándonosla, bien informando a quienes no tienen experiencia de ella. Lo puramente estético hay que rechazarlo como un mero placer sensual, baladí en el mejor de los casos y reprobable en el peor. La belleza es vida tan sólo, y no una cualidad diferenciada de ella: por eso son bonitas casi todas las muchachas [4].

No menos toscas parecen las ideas de nuestro crítico sobre las distintas artes. La escultura carece de toda utilidad: por las calles de San Petersburgo se encuentran personas más bellas que la más bella de las estatuas. Y la pintura se acerca menos todavía a la realidad: los tintes verdosos o rojizos de un cuadro no tienen ni punto de comparación con los colores auténticos de una cara o un cuerpo humanos [5]. En cuanto a la música, Chernishevski sólo la reconoce como directa efusión sentimental dentro del canto; claro que entonces ya no es arte sino naturaleza, como el trinar de los pájaros. Toda música que se desvíe del canto natural, y la música instrumental especialmente, no pasa de ser un mero sustituto de aquél y, por lo tanto, de inferior categoría [6]. La poesía, como no afecta directamente a los sentidos sino que recurre a la imaginación, sale aún peor parada si se la compara con la realidad. La

fuerza y claridad de su impresión queda muy por debajo de la de las otras artes, debido a que las palabras siempre son genéricas, y de ahí débiles y pálidas. No hay por qué ponderar la invención del poeta: cuanto más sabemos de él, tanto más llegamos a la conclusión de que es un historiador, un autor de memorias [7]. Ni hay por qué vanagloriarse de urdir una trama o fábula: cualquier gaceta de sucesos francesa o inglesa trae historias reales mucho más apasionantes y embrolladas de lo que se le ocurra a ningún escritor [8]. Toda la superioridad de la literatura sobre un informe exacto se reduce a la muchedumbre de pormenores acumulados por aquélla, a «la amplificación retórica» de los hechos. Y entoces, ¿por qué se da valor al arte?, se pregunta Chenishevski. Y la única respuesta que encuentra es que el hombre valora más lo hecho por él mismo, sea por vanidad, sea porque el arte le permite satisfacer su propensión a soñar despierto, su innato sentimentalismo, o sea, en fin, porque el arte refuerza su memoria. Un retrato nos hace acordarnos de un amigo ausente; un cuadro, del mar. La imaginación es débil: necesitamos recordatorios. Además, el arte puede familiarizarnos con lo que no hemos podido experimentar por nosotros mismos. Pero, en lo fundamental, no nos da más de un tema que cualquier discusión razonable sobre el mismo. A lo sumo, el arte es un «manual» para quienes empiezan a estudiar la vida: nos prepara para la lectura de las fuentes originales y, de cuando en cuando, sirve como punto de referencia [9]. No hay duda posible: con estas palabras la estética ha alcanzado su nadir; mejor dicho, lo que le piden es que se dé muerte con su propia mano.

La misma visión rudimentaria campea en cuestiones menos generales. ¿Qué es lo trágico?, pregunta Chernishevski, y contesta: cualquier sufrimiento o la muerte, incluso una muerte fortuita [10]. ¿Y lo sublime? Pues algo que resulta de más alcance que lo que esperaríamos de una situación dada [11]. Forma y contenido quedan separados tajantemente. El contenido del arte es toda la inmensa realidad, por fea que parezca según los rancios patrones antiguos; ¿y quién se preocupa de la forma? [12].

Paralelas a estos enfoques corren las opiniones sobre las obras de arte concretas. Homero no tiene pies ni cabeza; es de un cinismo molesto y carece de sentimiento moral. Esquilo y Sófocles se distinguen por su sequedad y rudeza. Beethoven suele ser borrascoso e insondable. El *Don Giovanni* de Mozart no hay quien lo aguante [13].

En resumen, esta famosa disertación, admirada todavía por críticos de la Unión Soviética y por Georg Lukács, no es otra cosa (pese a sus alardes de rigor erudito y a su pompa definitoria) que un grosero exabrupto lanzado por un jovenzuelo provinciano que pretende tomar a chacota cuanto hasta la fecha el mundo ha considerado grande y bello, digno de su tiempo y de su esfuerzo supremo. Ahora bien, Chernishevski habla con absoluta seriedad al exaltar la realidad, al idolatrar los hechos y el saber, al rechazar todo producto sensual, artificioso e inútil, y al afirmar la completa identidad entre arte y vida.

Ciertas posturas de la disertación se dejan entender mejor, en sus relaciones y aplicaciones históricas, gracias a una temprana reseña sobre una traducción rusa de la *Poética* de Aristóteles (1854) y a la larga serie de artículos reunidos en *Estudios sobre la época de Gogol* (1855). La citada reseña recurre a la actitud negativa de Platón con respecto al arte, pero encuentra algo valioso en la teoría aristotélica de la imitación, aun criticando al Estagirita por su seco formalismo. Chernishevski rechaza desabridamente la estética de Plotino, en cuanto fuente del esteticismo místico contemporáneo (alemán). Aunque su conocimiento de los antiguos es muy de segunda mano [14] por lo general, vemos que el crítico ruso comprende la eterna importancia de las actitudes tomadas por los principales filósofos griegos y que tiene cierto sentido de la unidad de teoría e historia. Dice: «Sin historias no hay teoría; sin teoría no hay historia» [15]. Pero, lo mismo que en la disertación, Chernishevski desbarata y reduce al mínimo los valores del arte. Admite que el arte causa placer, mas añade que «el sentarse a charlar con los campesinos en un banco frente a la casa, o con los vecinos del pueblo alrededor del samovar, ha hecho más por el buen humor y los bue-

nos sentimientos hacia el prójimo que todas las pinturas habidas y por haber, desde las esterillas aldeanas hasta 'El último día de Pompeya'» [16]. Un nuevo y curioso argumento es invocado para identificar novela y teatro: «Una obra dramática puede contarse lo mismo de bien (o incluso mejor) en forma épica». Pero el crítico confiesa que la recíproca no es del todo verdadera, porque una novela llevada a la escena resultaría más soporífera aún. El aburrimiento se multiplica por mil con la presencia de un millar de espectadores bostezantes [17].

Los *Estudios sobre la época de Gogol* demuestran que Chernishevski tenía madera de historiador intelectual. Nos encontramos con descripciones precisas y de primera mano de los críticos del tiempo —Polevoi, Senkovski, Shevirev, Nadezhdin— antes de pasar a una expresión completa de las ideas de Bielinski. Gran parte del libro son citas textuales; pero téngase en cuenta que por aquellas fechas no era posible recopilar los escritos de Bielinski y que citarlos de los periódicos en que habían aparecido ya era prestar un gran servicio a su público. No habría que esperar de Chernishevski una actitud limpia de apasionamiento: era un publicista que defendía y propagaba una causa. Sin embargo, al puntualizar los méritos del maestro me parece razonable y hasta moderado. Subraya el hecho de que Bielinski fue el primer auténtico historiador de la literatura rusa que tuvo ideas claras sobre la naturaleza de la historia literaria [18]. Igualmente, pondera el buen sentido y dominio de sí que caracterizaban a un crítico tenido por «furioso»; trata de demostrar la línea lógica y continua que preside la evolución de éste. En fin, y con toda razón, afirma que la crítica cumple en Rusia una función muchísimo más amplia que en Occidente. Por ejemplo, en Alemania hay públicos especiales para la novela. En Inglaterra existen filósofos, juristas y economistas leídos por los profanos. «Entre nosotros», declara Chernishevski, «es la literatura la que constituye toda la vida intelectual de la nación. En Rusia, pues, los poetas y los escritores todos tienen que sentir sus obligaciones con una fuerza mil veces mayor que en Occidente [19].

A veces cuesta trabajo distinguir en el texto de Chernishevski lo que es exposición y lo que es comentario. Él quería ampararse tras la autoridad de Bielinski, o, por decirlo de manera más amable, fundir la autoridad del maestro con la suya propia. Pero si tenemos en cuenta las extensas reseñas que dedicó a las ediciones de Pushkin y de Gogol [20], así como otras declaraciones desperdigadas, lograremos formarnos una imagen de sus opiniones sobre los principales clásicos rusos.

Chernishevski escribió una laudatoria *Vida de Pushkin* para un público popular y honró el nombre y la obra de este autor, si bien mirándole como a una figura del pasado, un artista puro de importancia histórica sobre todo. A Pushkin le cabe el mérito de ser el fundador de la literatura rusa, «el primero entre nosotros que elevó la literatura a su significación nacional. Fue hombre de extraordinaria inteligencia y de excelente educación, aunque sin llegar a pensador o a sabio. Cada página suya rebosa de buen sentido y de la vida de una mente educada, pero no hay que buscar en sus escritos ni profundidad de sentido ni ideas de especial lucidez o coherencia». Añádase que Pushkin no brilla por una gran originalidad: recuerda mucho a Byron, a Shakespeare y a Scott [21].

Gogol es quien se lleva los mayores elogios como fundador de la «tendencia crítica» de la literatura rusa, creador de una escuela que independizó a esta literatura de influencias extranjeras y la convirtió en órgano de la conciencia nacional [22]. Chernishevski se acerca a la evolución literaria de Gogol con el espíritu de un historiador de las ideas. Utilizando las cartas coleccionadas entonces por primera vez, hace ver que no puede hablarse de una traición de la causa liberal por parte del autor, ya que sus opiniones últimas estaban preparadas y anticipadas desde un principio. Analiza luego el segundo volumen de *Almas muertas,* destacando su continuidad con el primero, y lo encuentra tan bueno como el otro mientras Gogol se mueve en su antigua esfera. Chernishevski muestra incluso cierto sentido crítico al señalar los pasajes y escenas donde ello ocurre, pero nos defrauda cuando pone por las nubes la pobrísima perorata

última del general-gobernador contra la corrupción [23]. Si el crítico acierta a ver la continuidad de la evolución de Gogol, en cambio, como liberal y demócrata, propende a despreciar las ideas de éste. Por ejemplo, no presta la menor atención a los primeros ensayos gogolianos, donde se advertía un notable conocimiento de las conservadoras teorías románticas —alemanas especialmente— sobre la historia y el arte. Las ideas reaccionarias del autor de *El capote* las achaca a su pobre educación, a los «estrechos horizontes» de su juventud, a su expatriación y aislamiento, y a su unión con escritores como Shevirev y Zhukovski en los años finales [24]. Con todo, dentro de los límites del crítico, no muy comprensivo en lo tocante al enfoque religioso y conservador de la vida, su visión de Gogol (incluso como escritor político) revela no escasa intuición histórica y simpatía psicológica.

La exposición, en los *Estudios sobre la época de Gogol,* de los últimos escritos de Bielinski permite a Chernishevski reafirmar su concepción de las relaciones entre literatura y sociedad. Su ataque al «arte puro» o arte por el arte —lo vemos ahora con mayor claridad que en su disertación— no significa un rechazo razonado de las teorías alemanas sobre la autonomía del arte, ni siquiera un rechazo de las soflamas de los románticos franceses, sino un ataque a la consideración del arte como placer. Chernishevski no concibe otro arte puro que el de los cantos báquicos y los coloquios eróticos [25]; vamos, destinado, más que a exaltar el arte en sí, a exaltar el vino o el sexo. Le es fácil entonces razonar que este epicureísmo no tiene el menor entronque vital con las necesidades racionales de los tiempos modernos, consagrados a la humanidad y a la lucha por una vida mejor. En flagrante contradicción con su habitual escepticismo respecto a la influencia social del arte, Chernishevski nos sale ahora diciendo que «poesía es vida, acción, lucha, pasión», y que la literatura no puede menos de servir a las tendencias de una época [26]. Asimismo, admira y recomienda a los escritores coetáneos con preocupaciones sociales: Béranger, George Sand, Heine, Dickens, Thackeray, aunque sin hacer grandes distinciones entre unos y otros.

La actitud de Chernishevski hacia sus contemporáneos rusos quedó patente en muchas reseñas durante los años siguientes (casi no nos atrevemos a llamar crítica literaria a estos artículos en bloque). Así, por ejemplo, hace ver, a propósito de Ostrovski, la nociva influencia que sobre él ejercieron los eslavófilos [27]. Y, lo que más nos interesa, so pena de escribir una recensión sobre la historia de *Asia,* ataca el blandengue liberalismo de Turguenev. Nos referimos al artículo *Los rusos en un «rendezvous»* (1858), demasiado característico del método empleado por este crítico y por su grupo para que lo pasemos por alto. Al protagonista del relato (nada más lejos de un héroe), un pobre hombre que se echa atrás ante el amor de una apasionada muchacha, se le declara aquí representante de la sociedad rusa y símbolo de la aristocracia decadente. La escena del repudio de Asia resulta ser un «síntoma de la enfermedad que corroe todas nuestras acciones» [28]. Esta melancólica historia de un amor frustrado es utilizada como una alegoría de la abulia rusa, como un pretexto para advertir a la aristocracia que preste atención a las necesidades del momento. La actitud general aparece formulada chillonamente en un pasaje muy citado: «¡Adiós, cuestiones eróticas! Esas cosas no le interesan en absoluto a un lector de nuestro tiempo, preocupado con problemas como las instituciones administrativas y judiciales, las reformas financieras, la emancipación de los siervos» [29]. El tal lector es Chernishevski, y el público al que se dirigía o bien rechazaba el arte por estimarlo un deleite sensual, o bien quería utilizarlo como instrumento de propaganda. Maldito lo que les importaba el delicado arte de Turguenev.

Pero cometeríamos un error al negar a Chernishevski toda sensibilidad literaria y toda capacidad analítica. La reseña que dedicó (1856) a varias obras tolstoianas —*Infancia, Adolescencia* y *Cuentos de Sebastopol*— revela que había en él un buen crítico en ciernes. Tolstoi es alabado como psicólogo que sabe describir «con exactitud los procesos psíquicos, sus formas, sus leyes, su dialéctica». Nuestro crítico cita aquel pasaje donde se describen los sentimientos del soldado que esperaba la mortífera caída de una granada,

y le da el nombre de «monólogo interior» [30]. Después compara el arte del novelista ruso con el de un pintor que capta las chispas y reflejos de la luz en el rápido entrechocar de las olas, o el rielar de un rayo de sol en las hojas susurrantes. Algo así le parece que logró Tolstoi al describir los misteriosos movimientos de la vida del alma [31]. Y apunta también algo que luego ha recibido más desarrollo: las afinidades de esta técnica novelística con el impresionismo. Pero es típico de Chernishevski (y de su público) que, tras elogiar la pureza moral de Tolstoi, se ponga de pronto a defender embarazosamente el tema de la infancia en el gran escritor. *Infancia,* viene a decir, se refiere a un niño y no a cosas como la guerra o la reforma social, pero vale la pena de leerse [32].

Nikolai Dobrolyubov (1836-1861)

Honra a Chernishevski el que, percatándose de que la crítica literaria no era su fuerte o su interés principal, cediese la sección literaria de *El Contemporáneo,* en 1857, a su joven discípulo, Nikolai Dobrolyubov. Desde entonces puede decirse que dejó ese tipo de crítica. Porque su libro *Lessing: su tiempo, su vida, su obra* (1857), aunque destinado sin duda exaltar la función del crítico en la vida nacional, no va más allá, tristemente, de recopilar lo dicho por Danzel y por Guhrauer [1]. Se ocupa de la historia y de la biografía, pero nunca se adentra en la obra o la significación de Lessing.

Claro es que Dobrolyubov muestra tan poco interés por el arte como su maestro, pese a que escribiera de modo mucho más exclusivo sobre bellas letras. Lo que hizo fue aplicar de una manera más coherente, sistemática y lúcida los puntos de vista señalados por Chernishevski. Como teórico de la literatura supera en importancia a los demás del grupo. Por lo escaso de su gusto y sensibilidad literarias, por lo difuso y reiterativo, allá se va con Chernishevski. Es incluso más amazacotado y farragoso —sin un adarme de gracia expresiva o de agilidad mental—, y de una extraña suntuosidad dentro de su tono violentamente secular.

Dobrolyubov no se harta de repetir el punto de vista expuesto por Chernishevski: la literatura no es más que un espejo de la vida; puede reflejar la realidad, pero no cambiarla en absoluto. Es un punto de vista que reaparece en todos sus escritos, desde el temprano análisis (1857) sobre los *Bosquejos provincianos* de Saltikov-Shchedrin hasta su último ensayo (1861) sobre *Humillados y ofendidos* de Dostoievski, y siempre con idéntico énfasis. A veces le vemos refutar absurdas y pomposas pretensiones respecto al influjo social de la literatura: Virgilio —dice— no pudo cambiar a Tiberio en Eneas, ni pudo Demóstenes salvar a Atenas de Filipo de Macedonia [2]. No fue la literatura la que planteó la cuestión de la emancipación de los siervos, sino que la planteó la vida, y luego es cuando llegó la literatura y se entregó «a una tranquila discusión, a una serena panorámica de todos los aspectos del problema» [3]. Otras veces, Dobrolyubov apunta a un vago futuro, a una acción social para solucionar un problema puesto en pie por los literatos. Y así, dedica gran espacio a demostrar que las piezas dramáticas de Ostrovski pintan tipos de tiranos domésticos y de mujeres pisoteadas, con lo cual nos hacen ver «el reino de las tinieblas» que impera entre la clase mercantil rusa. Ahora bien, el camino para salir de él tiene que encontrarlo la vida misma: «La literatura no hace sino reproducir la vida; nunca retrata lo que no existe en la realidad» [4]. De igual modo, Dostoievski (a quien nuestro crítico, claro está, sólo conocía por sus primeras obras, hasta *Humillados y ofendidos)* nos presenta seres olvidados, oprimidos, cuya dignidad humana ha sido humillada y ofendida, pero sin dar solución o salida alguna. Dostoievski necesita complementos y comentarios (es de presumir que del tipo que Dobrolyubov estaba ansioso por suministrar). El ensayo concluye incitando a seguir «la ininterrumpida, poderosa, irresistible corriente de la vida», el oleaje del futuro en que creían todos estos críticos [5].

Pese a tan machaconas declaraciones sobre el humilde papel que corresponde a la literatura como espejo pasivo de la vida, Dobrolyubov le asigna, casi con la misma frecuencia, otro papel un poqui-

to más activo. La influencia de la literatura, dice en un principio, solamente es indirecta, y se extiende con lentitud; sin embargo, contribuye a esclarecer las tendencias existentes en la sociedad [6]. La obra literaria supone «un modo de saber qué es lo que ha sido derrotado y qué es lo que se ha alzado con la victoria, o lo que está empezando a empapar y dominar la vida moral de la sociedad» [7]. Incluso puede ser útil en cuanto a «acelerar e intensificar las tareas conscientes de la sociedad» [8]. «La literatura es una fuerza auxiliar cuya importancia radica en la propaganda y cuyo mérito viene dado por las cosas que propaga y por cómo las propaga». Una vez se arrojó a más nuestro autor. Los máximos escritores, observa, son aquellos que se han asimilado las verdades de los filósofos y las han descrito como puestas en acción. Al representar una fase superior de la conciencia humana en una época determinada, se elevan sobre la función auxiliar de la literatura y pasan a engrosar las filas de los caudillos históricos que han ayudado a que la humanidad se vuelva más consciente de su fuerza vital y de sus inclinaciones naturales. En Shakespeare ve Dobrolyubov un ejemplo insigne de esa grandeza; Dante, Goethe y Byron no pueden comparársele, pues ninguno de ellos simboliza tan plenamente como aquél toda una etapa de la evolución humana [9]. En alguna ocasión, el crítico ruso llega incluso a formular una conmovedora confianza en que la siembra de ideas por parte de la literatura pueda sin dificultad «tener su expresión en una actividad administrativa» [10]; en que, «alcanzado cierto punto de su evolución, la literatura se convierta en uno de los poderes que mueven a la sociedad». La literatura habla «a la sociedad de una actividad honorable y útil. Canta siempre la misma canción: ¡Arriba! ¡Despierta! ¡Levántate! ¡Mírate!» [11]. Dobrolyubov, pues, recorre toda la escala que va del pesimismo radical a las esperanzas mesiánicas: esto es, desde creer que la literatura es un espejo meramente pasivo hasta creer que es ella la que mueve a la acción directa y la que transforma la sociedad.

Un ensayo primerizo, *Sobre la participación del pueblo en el desarrollo de la literatura rusa* (1858), que es (o finge ser) una re-

censión de los *Estudios sobre la historia de la poesía rusa,* de A. Milyukov, dibuja un esquema histórico según el cual la literatura rusa está en camino de hacerse auténtica y absolutamente nacional, encarnación no ya de una clase, sino de todo el pueblo. Este ideal es expresado al modo del nacionalismo romántico, pero entraña fines sociales mucho más concretos: «La literatura no puede anticiparse a la vida, pero sí puede anticiparse a las manifestaciones positivas, oficiales, de los intereses activos de la vida. En tanto que una idea sólo esté en la mente del pueblo, en tanto que sea considerada como únicamente realizable en el futuro, la literatura debe valorarla desde varios ángulos y desde el punto de vista de los distintos intereses. Mas tan pronto como la idea se convierte en acto y queda formulada y solventada definitivamente, ya la literatura nada tiene que hacer. A lo sumo le cabe elogiar lo que se ha llevado a efecto» [12]. Este nada afortunado pasaje ilustra bien, sin embargo, el dilema en que se debatía Dobrolyubov: en teoría, su convicción de que la literatura es mera palabrería que no puede afectar a la realidad; en la práctica, la imposibilidad de resignarse a lo que eso implica, la necesidad de exigir a la literatura que discuta aquellas ideas que él creía nuevas y progresivas, con la esperanza de que acabasen imponiéndose algún día.

Idéntica vacilación se acusa a lo largo de la panorámica histórica: por un lado, dice el crítico que la evolución literaria refleja los cambios sociales de forma pasiva e inerte; por otro, le parece vergonzoso que la literatura no haya expresado lo que él juzga las necesidades y el carácter verdaderos de su pueblo. Dobrolyubov quisiera una literatura totalmente nacional, por encima de bandos y camarillas, pero ha de admitir que aquélla ha «expresado siempre los intereses y opiniones de quienes tenían por oficio escribir libros o de quienes los apoyaban, por poco que fuese» [13]. Al echar una ojeada a las antiguas letras rusas, no ve más que abstracción, falta de vida y de poesía [14]. Al ocuparse de un opúsculo religioso, le da pena que se haya elegido un asunto como el del ritual eclesiástico, el más alejado posible de la vida de la nación [15]. Lomonosov

le parece reprensible por no mostrar «sentimiento alguno hacia la clase de la que ha salido» [16]. Pushkin, aunque alabado por su papel histórico y por su talento artístico, es considerado como carente de auténtico espíritu nacional. Sus prejuicios aristocráticos, sus tendencias epicúreas, su educación afrancesada, su diletantismo (fue un hombre a quien «le era desconocida la enérgica actividad de la mente»), impidieron que se impregnase del genuino espíritu ruso [17], del cual sólo adoptó la forma, no la sustancia. Gogol ya se acercaba más al ideal de Dobrolyubov, aun sin realizarlo del todo. Si llegó a un punto de vista verdaderamente nacional, fue de forma inconsciente nada más [18]. Así, pues, la obligada fusión de lo literario y lo nacional sigue siendo todavía un ideal de tiempos futuros.

Dobrolyubov vacila entre una concepción romántica de la nacionalidad —la unicidad de lo ruso— y la esperanza de una literatura escrita para las masas de campesinos y que a todos los represente y a todos llegue. Tiene una idea muy realista de lo pobre y enteca que era la cultura literaria de la Rusia coetánea: según sus cálculos, entre todos los periódicos no reúnen más de veinte mil suscriptores, y no pasan de quince mil los maestros de que dispone el país. ¡Engañosa ilusión —admite torciendo el gesto— creer que la literatura rusa es verdaderamente nacional!: «Nuestros intereses, nuestros sufrimientos, son incomprensibles para la masa: hasta nuestros entusiasmos le parecen cómicos» [19]. Al sentirse aislado como intelectual, Dobrolyubov se pregunta si será posible un arte popular, cuestión que tan radical respuesta habría de recibir en Tolstoi y en las directrices soviéticas.

Pero rara vez veremos a nuestro crítico encararse con estos problemas. Su crítica práctica se centra principalmente en una cuestión: el parecido con la vida, la verdad de las novelas y comedias que le salen al paso. A menudo aplica, y con toda conciencia, la norma realista de la «tajada de vida». Así, acusa a Ostrovski de no haber indicado cómo cierto personaje dramático suyo «creció y se formó, qué influencias recibió en su juventud» [20]. Le repelen

las tramas lógicas y de rigurosa coordinación, lo mismo que los personajes de uniforme coherencia, como Tartufo, Ricardo III o Shylock, porque el presentarlos en los escenarios rusos significaría atribuir a la vida del país algo que no se da en ella. Y se pregunta: «¿Será que la naturalidad excluye la coherencia?» [21]. Dobrolyubov no tiene la menor duda de que la naturalidad ha de ir por delante de la unidad o de la coherencia. De ahí que ataque las exigencias dramáticas de los franceses con respecto a la comedia bien construida. ¿Por qué no ha de haber figuras subordinadas si ayudan a explicar la situación? [22]. ¿Y qué necesidad hay de la justicia poética si en la vida la justicia brilla por su ausencia? [23]. Por eso también defiende *La tempestad,* de Ostrovski, contra los críticos que veían una dispersión del interés en el conflicto con la suegra o en los amores paralelos [24]. Todas estas cosas pueden ocurrir en la vida y, por tanto, caben perfectamente en la escena.

Tal criterio —verdad, parecido vital— se aplica asimismo a Dostoievski. Resulta que *El doble* es una fantasía descabellada [25]; que la Natacha de *Humillados y ofendidos* parece el autor mismo [26], y su amor por el depravado Aliocha es antinatural [27], y no está nada clara la psicología del narrador [28]. A Dobrolyubov le gustaría aplaudir a Dostoievski por sus pinturas de la humanidad pisoteada, pero no puede decidirse a juzgar *Humillados y ofendidos* como una obra de arte. No cabe estudiar esta novela desde un punto de vista estético [29] (por lo que se da a entender, el resultado sería enteramente negativo). El crítico toma muy al pie de la letra las desdeñosas observaciones de Dostoievski —o, mejor, del narrador ficticio— sobre su manera de novelar, y se complace en esta falta de pretensiones estéticas. Además, argumenta, «mientras que la literatura tenga la más ligera posibilidad —por remota que sea— de servir a los intereses sociales y de expresar su simpatía hacia ellos, aun oscura y débilmente, no puede apasionarnos ni el más brillante de los estudios estéticos» [30]. En el caso de Ostrovski, Dobrolyubov estima felicísima la violación de los cánones artísticos en favor del realismo (de donde se sigue que hay que descartarlos). Frente al

arte de Dostoievski, no puede aprobar sus desviaciones del canon de la novela realista; así que le arroja tranquilamente a las fauces de los lobos estéticos.

Por lo general, Dobrolyubov confiesa de buen grado lo poco que le interesan las cuestiones literarias. Una y otra vez repite que lo único decisivo es el tema, el asunto. Ya está bien de escribir sobre el murmurar de los arroyuelos, como hace Fët; más vale preocuparse, como Tyuchev, por principios y por problemas sociales [31]. Ni Pushkin —aclara— atraería hoy a nadie si se le ocurriese presentarse con los mismos contenidos [32]. Afirma Dobrolyubov que lo que escribe son «estudios patológicos acerca de la sociedad rusa» [33], que lo que busca es la moraleja de la fábula [34]. En la conclusión —suprimida luego— de su ensayo sobre *El reino de las tinieblas* de Ostrovski, alardea de que si se vale de expresiones metafóricas es por pura necesidad, obligado como está a ocuparse de los productos imaginativos de un autor, y sin poder abordar directamente los fenómenos de la vida [35]. Deja entrever ahí que es la censura la que le impide escribir acerca de lo social y lo político; la literatura no es más que un pretexto.

Y, sin embargo, debemos a Dobrolyubov una notable aportación a la teoría sociológica de la literatura. Fue el primero en comprender claramente, parece, que a través de los «tipos sociales» se revela la particular cosmovisión de un autor, con independencia, y hasta en contra, de las intenciones conscientes. Su verdadera concepción del mundo hay que buscarla en las imágenes vivas creadas por él, pues es en ellas donde ha concentrado los hechos de la vida real [36]: «En estas imágenes puede el poeta aprehender y expresar un significado íntimo, incluso de un modo imperceptible para él, mucho antes de que su mente consiga definirlo. A veces no llega el artista a captar el sentido de lo que él mismo pinta. Cometido de la crítica es, precisamente, explicar el oculto significado de estas imágenes» [37]. Ejemplo típico esgrimido por Dobrolyubov es el contraste que se da en Gogol entre la significación social de los personajes salidos de su pluma y las teorías que más tarde formuló el

propio creador. La intención de un autor puede quedar en una eterna oscuridad, y aun cuando haya sido claramente expresada, cabe que no esté en armonía completa con lo que la naturaleza artística del mismo ha bebido en las impresiones de la vida real. La intención consciente del autor no pasa de ser una cuestión personal y secundaria [38].

Este método destinado a estudiar los tipos sociales, con el que se solventa la hoy llamada «falacia intencional», representa una técnica muy valiosa. Distingue, en efecto, dentro de la obra de arte, entre un sentido visible y un sentido latente u oculto, que es, más o menos, lo que en otras esferas han hecho Freud, Pareto y Mannheim. Supone una incitación a penetrar en supuestos tácitos, a identificar los puntos de cristalización de los cambios sociales. Cierto que los tipos sociales —entendidos como tipos genéricos: el caballero, el intelectual, el campesino— ya habían empezado a atraer la atención de los franceses en sus discusiones literarias. Y los críticos románticos alemanes, A. W. Schlegel y Schelling sobre todo, habían tratado de los grandes tipos míticos de la humanidad: Fausto, Hamlet, don Quijote, Sancho Panza. Schlegel y otros compatriotas suyos habían rechazado la intención consciente como criterio de valor [39]. Pero nunca, a lo que creo, se habían fundido todos estos motivos en un solo cuerpo, que es lo que ocurre en Dobrolyubov.

Por desgracia, no supo éste continuar firmemente su intuición central, ni en la teoría ni en la práctica. Con su utilitarismo siempre a mano, veía en las imágenes literarias una manera de «facilitar la formulación de ideas correctas sobre las cosas y la propagación de estas ideas entre los hombres» [40]. Solía concebir la verdad de dichas imágenes de modo muy estrecho, identificando por las buenas la verdad con la moralidad; las escenas voluptuosas, las aventuras libertinas o la glorificación de la guerra no son otra cosa que «falsedades». El artista, nos da a entender, debe ser un moralista, aunque parece que también, a la vez, un hombre de ciencia. Ciencia y poesía sería menester que se fundieran entre sí; pero Dobrolyubov

entiende por ciencia las «justas» ideas éticas y sociales. Lo que parecía una fusión platónica de lo verdadero, lo bueno y lo bello se queda en puro didacticismo, y hasta en una alegorización simplista con la que servir a inmediatos propósitos polémicos.

Podemos ver cómo funciona el método de nuestro crítico examinando sus más famosos trabajos. En *¿Qué es el oblomovismo?* (1859) coge a Oblomov por su cuenta, abstrae de él una cualidad, la indolencia, y la declara clave decisiva para descifrar innúmeras manifestaciones de la vida rusa [41]: «Oblomovka es nuestra madre tierra: hay mucho de Oblomov dentro de cada uno de nosotros» [42]. Dobrolyubov observa la continuidad existente entre Oblomov y el tipo de «hombre superfluo» encarnado en Onieguin y en Pechorin, y, sin embargo, pretende relegar a estos dos tipos de ficción a un pasado definitivamente muerto: «Ya han perdido su significado, ya han dejado de seducirnos con su enigmático misterio» [43]. En lugar de seguir con el tema y hacer un análisis a fondo de Oblomov, Dobrolyubov desdeña la indudable simpatía que sentía Goncharov por su héroe y la explicación psicológica que daba al agravamiento de sus flaquezas, y le declara «una repugnante nulidad» [44]. Al final sólo puede esgrimir a dicho personaje como una especie de ejemplo aleccionador, un espantajo, una alegoría del atraso ruso. Ha perdido de vista el libro y la figura.

A continuación, el crítico ruso aplica su técnica analítica a las comedias primeras de Ostrovski en un larguísimo artículo, *El reino de las tinieblas* (1859). Aquí no tiene que vérselas con un carácter complejo como el de Oblomov: se enfrenta con una gran variedad de criaturas que puede reducir a unos cuantos tipos para después tratar de definir las causas sociales que los produjeron [45]. Nada más fácil para él que demostrar cómo el tipo pintado por Ostrovski es el del tirano del hogar, el déspota *(samodur)* que pisotea a las serviles esposas e ignorantes muchachas que le rodean. Dobrolyubov arde en ansias de probar que este dramaturgo, pese a estar influido en sus idea políticas (y, según su opinión, corrompido) por los eslavófilos, no hace sino presentar y ridiculizar realmente, en

todos los aspectos, la tiranía y la opresión; o sea, que debe ser considerado como un liberal inconsciente, un aliado. Pero cuando el crítico se mete a dar explicaciones causales de tal situación, olvida por completo las comedias: ahora le toca razonar sobre el falso respeto a la ley y al orden, y denunciar la dependencia económica de las víctimas con respecto a los tiránicos comerciantes. Vagamente deja entrever que podría decir más cosas si la censura se lo consintiese; y, en efecto, hemos de reconocer que su descripción de la tiranía y del despotismo (aunque fingidamente limitada a las piezas objeto de análisis) muy bien podía ser leída, y *de hecho lo fue,* como una invectiva general contra la autocracia rusa. Las comedias son utilizadas para documentar la tiranía, la opresión, la ignorancia, la superstición, la resignación escarnecida y pisoteada, vicios todos que Dobrolyubov, con la fe rusoniana de su tiempo, atribuye a las inicuas condiciones sociales, ya que «la bajeza y el crimen no son inherentes a la naturaleza humana» [46].

El artículo siguiente sobre Ostrovski, ahora dedicado a *La tempestad* (1860), deja al descubierto la parte peor del método en lo que se refiere a falta de sensibilidad. Dobrolyubov se aplica a la tarea de ver en la heroína de la comedia, Katerina, «la representante de una gran idea nacional» y a glorificar su suicidio y el desprecio hacia los verdugos como «cumbre a la que se eleva nuestra vida nacional en su desarrollo» [47]. El que se ahogue en el Volga esta mujer es interpretado como «un desafío al poder de la tiranía», y su carácter como un «reflejo de un nuevo movimiento de la vida nacional» [48]. Dobrolyubov, consciente de lo paradójico de su interpretación, adopta una actitud retadora ante quienes le imputaban haber hecho «del arte el instrumento de una idea improcedente». Formula varias preguntas, en espera de una respuesta afirmativa: ¿No se deduce de la comedia esta interpretación? ¿No encuentra expresión en Katerina la más viva naturaleza rusa? ¿No están realmente reflejadas en el sentido de la comedia las aspiraciones del naciente movimiento de la vida nacional? Y la conclusión no puede ser más triunfal: Ostrovski «ha desafiado a la vida rusa y a las

energías rusas a que emprendan una acción determinada» [49]. Pero —si mi lectura de la obra se aproxima en algo al texto— Katerina debe ser considerada más bien una figura patética, movida por oscuros instintos, que se lanza a una aventura de adulterio, tiembla ante la ira divina, se asusta de los truenos y de las pinturas del fuego infernal, y, acuciada por su sentido del pecado y de la culpa, no halla otro refugio que las aguas del Volga. La atmósfera de la comedia es la de un cuento de hadas. La malvada suegra, el marido estúpido, el galán a la puerta, el relojero que se afana por descubrir el secreto del movimiento continuo, la peregrina chismosa, la dama medio chiflada que grita: «¡Todos os abrasaréis en el fuego eterno!», dan a la obra un tono de fantasmagórica irrealidad, semejante a un cuento de Hoffmann. Hacer de Katerina, adúltera y suicida, supersticiosa e ignorante, el símbolo de la revolución rusa, parece el colmo de lo que podríamos llamar «pérdida de contacto» con el texto. Todo tiene que servir a la causa; y si algo se resiste, hay que rehacerlo para que entre por el aro.

Más sutil es un artículo un poco anterior, *¿Cuándo llegará el día?* (1860), acerca de la novela de Turguenev *La víspera*. Dobrolyubov, que no ha perdido del todo su sentido crítico, comprende que el héroe búlgaro allí introducido, Insarov, es figura muy borrosa [50]: no se nos da ni una sola acción suya. Mal podría entenderse esta historia como una reprimenda a la joven generación rusa; ¿qué modelo de valor cívico habría de representar Insarov? No, Turguenev ni quiso ni pudo escribir una epopeya heroica [51]. Dobrolyubov admira las escenas en Venecia que preceden a la repentina muerte del héroe; comenta favorablemente la historia de amor en cuanto tal historia; analiza con gran simpatía a Yelena. Pero de pronto, y en flagrante contradicción con lo dicho apenas unas páginas atrás, se dispara hacia el camino habitual: la alegoría. ¿Por qué Insarov es búlgaro y no ruso? Respuesta obligada: Turguenev tuvo que importarle de Bulgaria por la sencilla razón de que en Rusia no hay rebeldes ni falta que hacen. Con demoledora ironía, Dobrolyubov

cuenta a sus lectores y a sus censores cómo todo en Rusia es paz, orden, gobierno justo y legal; y qué decir de los rusos: ni por lo más remoto se les ocurre tronchar una ramita del árbol en que están sentados. Pero esta irónica renuncia a un Insarov ruso queda después abiertamente desmentida al expresarse «la esperanza de que pronto habrá una oportunidad para la acción»...; «Necesitamos un hombre como Insarov, pero un Insarov ruso». Una frase cargada de presagios cierra el escrito: «El día llegará». Se esfumó la intuición del crítico (puesta de manifiesto también en el comprensivo análisis de Yelena); un monigote como Insarov sirve de pretexto para hacer una llamada a la revolución [52].

Ciertos signos de una mayor sensibilidad pueden descubrirse en el último artículo de Dobrolyubov, *Gente olvidada* (1861), que trata de *Humillados y ofendidos,* de Dostoievski. Aunque nuestro autor niega el valor artístico de Dostoievski, muestra algún poder de análisis y caracterización no sólo respecto a la novela que es objeto aparente de la reseña, sino respecto a los demás escritos primeros del gran novelista. Al hablar de *El doble,* se observa incluso cierto interés por los motivos que hicieron resquebrajarse así la personalidad de Golyadkin [53]. Hay un pasaje donde se pone de relieve un súbito reconocimiento del papel de la imaginación en el arte. Un artista, dice Dobrolyubov, no es una «placa fotográfica»: «Complementa el momento aislado con su sentimiento artístico. Crea un todo, descubre un vínculo vital, funde y transforma los diversos aspectos de una realidad viva». La obra del poeta es «algo que tiene que ser así y no puede ser de otro modo» [54]. El vigor imaginativo de Dostoievski, su tono personal —por tenebroso y enfermizo que le pareciese al crítico [55]—, producían su efecto. Dobrolyubov comenzaba a vislumbrar la naturaleza creadora del arte y a emplear las ideas de Bielinski que podrían haberle llevado a una comprensión más profunda. Pero, desgraciadamente, murió en el mismo año de este artículo (1861), sin haber cumplido todavía los 26 de su edad.

Dimitri Pisarev (1840-1868)

Dimitri Pisarev destacó primero como rival de Dobrolyubov. Fue contradiciendo y refutando las ideas de éste como cimentó su propia reputación crítica. Pero esa rivalidad no debe hacernos perder de vista que Pisarev fue también discípulo de Chernishevski y del Bielinski último, y que en cuanto a teoría literaria y al enfoque filosófico general, se lleva poco con Dobrolyubov. Hoy día, en la Unión Soviética, Pisarev no es autor tan valorado, estudiado y reeditado como Chernishevski o Dobrolyubov, cosa debida sobre todo a tener fama de individualista extremo y aun de anarquista. Hasta Masaryk le compara con Stirner y Nietzsche [1]. Pienso, sin embargo, que se le hace escasa justicia en todos estos puntos. Pisarev fue un utilitarista radical que creía en un egoísmo racionalista pero dirigido, como última meta, al bien común. De Chernishevski se diferencia por la poca confianza que le merecen los campesinos. Tras los cuatro años pasados en la fortaleza de Pedro y Pablo, parece que también se volvió mucho más escéptico con respecto a la inminencia de la revolución y puso todas sus esperanzas en la difusión de las ideas racionalistas y científicas, en la lenta creación de una «intelligentsia» materialista. Recelaba de utopías al estilo de Fourier y sus falansterios, y nunca perdió el miedo que desde un principio le había inspirado el Estado omnipotente [2]. Pero los escritos de Pisarev no muestran huellas de individualismo romántico o de exaltación del genio. Comparte este autor el enfoque fundamental de Chernishevski y de Dobrolyubov. Al igual que ellos, profesa un rígido monismo naturalista. Gran parte de su obra está destinada a exponer y popularizar los escritos de Vogt, Moleschott, Büchner y, posteriormente, de Huxley y Darwin. Había cortado todas las amarras con el idealismo romántico anterior, y de una manera más completa que sus compañeros. Así, Pisarev ridiculiza como si se tratase de una broma pesada la profecía lanzada por Heine acerca de la tendencia revolucionaria de la filosofía alemana, y desprecia a los románticos de ese pueblo como figuras muertas

y bien muertas [3]. Al ocuparse de Bielinski, a quien veneraba como padre del realismo, se esfuerza por despojarle de todo barniz hegeliano. La idea de un desarrollo orgánico le parece una ilusión falaz, y solemne disparate la inevitable evolución que, a juicio de Bielinski, se extendería desde Derzhavin, pasando por Batyushkov y Zhuhovski, hasta Pushkin [4]. Otra cosa que deja estupefacto a nuestro crítico es que pueda darse un desenvolvimiento paralelo de todas las artes y actividades humanas como expresión del espíritu común a una época determinada. Y entonces, alega, ¿cómo se podrá explicar, por ejemplo, que la gente llevara pelucas monumentales en tiempos de Luis XIV y que se empolvase el pelo con almidón en tiempos de Luis XV? Eso fue un capricho personal y no la expresión o el reflejo de cierta concepción del mundo [5]. Como los críticos de su grupo, Pisarev había dejado de comprender el papel de la imaginación, la obra de arte como una totalidad, la diferencia entre vida y ficción. Encuentra ridícula la teoría de la inspiración y cuanto se refiera a la creación inconsciente [6]. Un poeta concibe una idea y luego la encaja en una forma de su elección. Ello cuesta trabajo. Ese hombre es como un sastre que corta un género, le añade, mengua una pizca por aquí o por allá, cambia esto o aquello [7]. Uno puede hacerse poeta como puede hacerse abogado, profesor, periodista, zapatero o relojero. El poeta o artista es un artesano como otro cualquiera [8].

Forma y contenido se hallan totalmente divorciados en el pensamiento de Pisarev. Cuando más, la forma es necesaria para no cerrar el paso al contenido [9]. El lenguaje es comunicación que ha de valorarse no más de lo que valoramos los hilos del telégrafo [10]. Así, Pisarev, con plena conciencia, se quita de encima posibles cuestiones de mérito artístico: distinguir entre los modos expresivos de uno u otro escritor equivaldría a escribir monótonas investigaciones estilísticas. A él sólo le interesa lo que ha hecho un escritor con vistas a nuestra conciencia social [11].

En cuanto a cuestiones estéticas, Pisarev lleva las ideas de Chernishevski a extremos polémicos aún mayores. Su célebre artículo

La destrucción de la estética (1865) supone un respaldo entusiasta a la disertación de Chernishevski. Pisarev saca de ésta conclusiones lógicas. Si belleza es vida, dice, entonces «toda persona sana y normal es bella» y la estética se diluye en fisiología e higiene (para visible satisfacción del crítico) [12]. Si el arte expresa todo cuanto interesa al hombre, habrá que preguntarse qué es lo que al hombre le interesa. La crítica argumentará no ya sobre arte, sino sobre ciencia natural, historia, política y filosofía moral [13]. Chernishevski tenía razón al poner de manifiesto que un estético sólo puede juzgar la forma de una obra de arte y, por tanto, nada puede opinar acerca de su sustancia. El auténtico crítico es un hombre reflexivo que juzga los contenidos; esto es, los fenómenos de la vida representados en la obra literaria [14].

Así, pues, estética significa para Pisarev un punto de vista que da más importancia a la forma que al fondo [15]; significa esteticismo, arte por el arte. Basta un ligero juego de manos y la estética puede ser para él cualquier teoría del arte. Pero tal teoría es imposible, porque todo arte apela a un sentimiento placentero puramente subjetivo [16] y, en consecuencia, no es ni puede ser ciencia. Con Pisarev, esta «destrucción de la estética» se amplía facilísimamente hasta convertirse en destrucción del arte mismo. En primer lugar, rechaza el crítico las artes que estima puramente sensuales y de adorno: música, pintura y escultura, desprovistas de toda utilidad social. Concede al fin —famosa *boutade* la suya— que el dibujo, sí, tal vez sea necesario para hacer planos de casas o para ilustrar obras tales como *Tierleben* (Vida de los animales), de Brehm [17]. En segundo lugar, la poesía en verso le parece absolutamente pasada de moda (en su ataque contra Pushkin imprimirá a propósito todos los versos como prosa). La poesía es un arte moribundo y debemos regocijarnos de que así sea. «Ningún hombre de nuestra generación, dotado de inteligencia y talento, puede malgastar su vida traspasando corazones sensibles con mortíferos yambos y anapestos» [18].

Lo único que queda en pie es la novela y el teatro de intención social. Y aun estas manifestaciones son consideradas (pese a que

constituyan objeto preferente de los ensayos literarios de Pisarev) recursos temporales, sucedáneos de la propaganda, útiles desde luego para conformar la cosmovisión de los lectores [19], pero carentes de todo valor intrínseco. El decaer general de las bellas letras desde su condición primera ha de ser saludado, lógicamente, como un signo de progreso social [20].

Ciertas afirmaciones de Pisarev contra el arte y la estética fueron, qué duda cabe, floreos retóricos, exageraciones polémicas destinadas a dejar boquiabierto al lector *(épater le bourgeois)*. Pero al repudiar el arte creo que hablaba muy en serio: tendremos que agruparle dentro de esa larga serie de pensadores que comienza en Platón, sigue con los puritanos isabelinos y los partidarios «geométricos» de los Modernos en tiempos de Luis XIV, hasta llegar a los utilitaristas de Bentham y a hombres como Proudhon, todos los cuales quisieron desterrar de la República a los poetas. Lo que preocupaba a Pisarev era la economía de la sociedad y de la «intelligentsia» rusa en particular. Le encendía la sangre que existiese un conservatorio de música en su país mientras faltaba pan con que aplacar el hambre, o que se enviase «una expedición científica a las orillas del Tigris para descifrar inscripciones cuneiformes en un tiempo en que el ruso corriente no comprendía los caracteres impresos en su propia lengua» [21]. Había que apartar a los jóvenes de las artes. Que venerasen a Darwin, a Liebig, a Claude Bernard, y no al pintor Bryulov, al músico Glinka o al actor Mochalov [22]. Lo único necesario en la actualidad, por lo menos en Rusia, es la ciencia y la difusión de la ciencia. «Realismo», que era la consigna de Pisarev, no quiere decir sino análisis, crítica, progreso intelectual [23]. Un realista es un «trabajador del pensamiento» [24]. Se podrá admitir, a lo sumo, que la literatura y especialmente el arte de la novela son medios de comunicar y divulgar esas ideas: «La literatura plantea problemas psicológicos; muestra el choque de las pasiones, personajes y situaciones; lleva al lector a pensar sobre estos conflictos y sobre la manera de abolirlos» [25]. En suma, la literatura ayuda a formar la opinión pública; la novela cambia la moral y

las convicciones de una sociedad, aunque lo haga con mucha lentitud, como la gota que horada la piedra [26]. En su condena general del arte, Pisarev hace una excepción en favor de los escritores «caballeros del espíritu» [27]. No hace falta siquiera que sean «escritores imaginativos». Bien que se han hecho famosos Bielinski y Dobrolyubov —nota complacido Pisarev— sin escribir poesía ni teatro ni novela. Y no le duelen prendas: que Nekrasov siga componiendo versos si no sabe expresarse de otro modo; que Turguenev siga escribiendo novelas si sólo sabe describir y no explicar a su Bazarov; que Chernishevski exprese en forma de ficción lo que pudo haber sido un tratado de sociología [28]. Ahora bien, esto no es sino una concesión transitoria a la lamentable debilidad de la naturaleza humana. Consecuentemente, Pisarev ve el arte como una forma pretérita del esfuerzo humano que ha sido vencida, o que lo será en breve, por la ciencia.

La actitud de nuestro autor hacia la historia y hacia la historia literaria en particular será, pues, completamente negativa. Para nada sirven las novelas históricas [29]. Ni tampoco ninguna historia de la literatura. Nada más ridículo, piensa, que un hombre dedicado a estudiar la antigua literatura rusa [30]. ¿Qué sacaría de ahí aun si fuese tan grande como Grimm? Grimm hubiera podido conseguir algo si su estudio del habla popular alemana le hubiese inducido a escribir obras científicas en lenguaje popular. Pero ¿qué utilidad tiene la arqueología? «Digo con toda sinceridad que antes preferiría ser un zapatero o un panadero ruso que un Rafael o un Grimm ruso» [31]. Y eso que Pisarev había estudiado historia y consagrado al tema gran número de artículos; por ejemplo, sobre Metternich, o la historia de la prensa en Francia, o la *Histoire d'un paysan,* de Erckmann-Chatrian. Pero todo ello servía a un propósito puramente práctico. La novela histórica de Erckmann-Chatrian le permite volver a contar los sucesos de la Revolución Francesa a sus famélicos lectores.

El extremismo de Pisarev en punto a cuestiones generales —la ruidosa hostilidad hacia el arte, la negación de todas las intuiciones

capitales conquistadas en la historia de la crítica— no hacía presagiar nada bueno respecto al valor de su crítica práctica. Pero, cosa extraña, es un autor dotado de verdadera penetración crítica y de un considerable poder analítico. Yo le creo crítico más sensible y escritor mucho más lleno de vida que Chernishevski y que Dobrolyubov, aunque abunde en aberraciones doctrinarias y en puntos ciegos. Ni siquiera le falta agudo ingenio y brillantez polémica. Claro que debemos hacer no pocas reservas. Ante todo, el célebre ataque contra Pushkin (en *Pushkin y Bielinski,* 1865) cae a menudo en la mentecatez extrema. Pertenece a ese tipo de machacamiento brutal, a base de chistosas argucias verbales, que acaba frustrando lo mismo que quería conseguir. Pintar a Onieguin como un petimetre atolondrado y medroso cuyo tedio no se debe a un verdadero desencanto de la vida, sino a simple *Katzenjammer* [32] (la modorra de los vapores alcohólicos), será un divertido *tour de force,* pero lo echa a perder el continuo afán de identificar al personaje con Pushkin, su autor. La cosa lleva a concluir que «nosotros, los rusos modernos, no tenemos nada en común con el tipo que Onieguin representa» [33]. El aporreo despiadado de que son víctimas Tatiana y Lenski es de lo más grosero. En su disección de diversos poemas, Pisarev desgarra del contexto palabras y frases, ignora el marco de la invención literaria y delata tan pobre imaginación que da pena. Un poema inocentísimo, *19 de octubre de 1825,* es torturado sin compasión para hacerlo pasar como prueba de esnobismo. Con todo, se comprende por qué disgustaban tanto al crítico ruso ciertas características de Pushkin: los alardes de inspiración sobrenatural, el desprecio hacia la plebe, el patriotismo antipolaco. La conclusión de que Pushkin deja al descubierto «su vacuidad interior, su pobreza de espíritu, su impotencia intelectual» [34], y de que era «incapaz de analizar y de comprender los problemas filosóficos y sociales» [35], no se lleva mucho con lo dicho por Dobrolyubov e incluso por Chernishevski. Pero todo en Pisarev está expresado de manera tan obtusa y revuelta que hasta el mínimo de verdad polémica que pudiera haber en él resulta tan falso como lo demás.

El tratamiento dado a Pushkin tiene su paralelo en las frecuentes referencias a Goethe, autor que le era igualmente antipático a Pisarev y en quien vio también al representante de un arte aristocrático pasado. Nuestro crítico no hace más que adoptar los puntos de vista de Börne, sin meterse en más honduras. Su único ensayo sobre un poeta extranjero, el de Heine (1867) [36], no es nada ciego para los valores estéticos ni tan obtuso en intuición psicológica como eran los ensayos sobre Pushkin. Pisarev nos da una buena descripción de las violentas transiciones que ocurren en la prosa de Heine: «Colores de extraordinaria brillantez son súbitamente reemplazados por la faz de una mujer encantadora, luego por los ojos demoníacos de un horrible sátiro; éstos se convierten en un árbol frondoso, y en lugar del árbol aparece después una torre de porcelana y, debajo, un chino sobre un fantástico dragón; y más tarde todo esto se borra y es el autor el que nos mira con una sonrisa desdeñosa y melancólica» [37]. Como se habrá observado, Pisarev también sabe, de cuando en cuando, escribir crítica evocadora, género del todo inaccesible a sus compañeros de hornada. Sabe, igualmente, percibir la íntima escisión de Heine y penetrar en las *poses* que éste adoptaba ante sus innúmeras amantes [38]. Pero el ensayo está enfocado sobre las opiniones políticas y estéticas del poeta. Unas y otras las juzga el crítico ruso ambiguas, indecisas, vacilantes. Heine quiere ser «un valiente soldado en la guerra de la humanidad», y al mismo tiempo quiere ser un artista puro e incluso un payaso irresponsable. El populacho le daba horror; él mismo nos cuenta que, cada vez que se rozaba con alguien en una multitud, tenía que lavarse las manos. Heine es un liberal atado al cadáver putrefacto de la *Gironde* [39]. Su actitud hacia el arte es igual de vacilante. En él podemos encontrar todas las respuestas, hoy ésta y mañana la contraria. «Cuando un poeta canta por cantar, como el ruiseñor, Heine siente el olor del heno fresco. Si aquél sigue la bandera de una idea definida, Heine se pone a gritar que están inundando el mundo con la Sopa Utilitaria de Rumford» [40]. Así es que lo mismo alaba a «ruiseñores» como Uhland, Tieck y Ar-

nim que a propagandistas como Laube y Gutzkow. Pisarev, que defiende la sinceridad de Heine, trata de encontrar una explicación histórica a su confusa postura. Escritores del siglo XVIII como Voltaire o Diderot creían apasionadamente en la revolución política. Los escritores de nuestro tiempo creen en la «regeneración económica» (eufemismo de Pisarev para designar el socialismo). Pero Heine vivió en una oscura zona intermedia, llena de dudas, desengaños y vagas aspiraciones. Ha perdido la fe antigua sin ganar otra nueva [41]. Le falta la fe como le falta un público y echar raíces en su propia nación. Voltaire y Diderot fueron hombres enteros; Heine está dividido, trágicamente desgarrado [42]. Hoy volvemos a tener hombres enteros: Proudhon, Louis Blanc, Lassalle (y es de suponer que también Pisarev).

Definir al nuevo hombre entero de Rusia es la gran preocupación de Pisarev al analizar la novelística que circulaba en su país. Empezó su carrera literaria rebatiendo los análisis de Dobrolyubov. Oblomov no puede ser considerado un tipo representativo; física y temperamentalmente es un anormal [43]. Stolz no es un hombre, sino un muñeco, y lo mismo hay que decir de Olga [44]. En cuanto a Goncharov, resulta un hombre sin ideas, un ser escéptico e irónico que no simpatiza con ninguna de sus criaturas, aunque las comprende a todas [45]: en suma, un artista puro, sin relación alguna con los «hombres nuevos» esperados por Pisarev.

El Turguenev anterior a *Padres e hijos* es juzgado con más simpatía que Goncharov, aunque todavía dentro del rigor. A Pisarev le gustan sus mujeres, y Asia en particular, pero discrepa de Dobrolyubov respecto a *La víspera:* Insarov es un puro imposible, simple síntesis de heroísmo que no permite la menor esperanza de que «el día llegará» [46].

Al morir Dobrolyubov, se había encargado de la crítica literaria en *El Contemporáneo* Maxim Antonovich (1835-1918); a él se debe una reseña de *Padres e hijos* en la que increpaba a Bazarov, el protagonista, llamándole monstruo y caricatura, y tildaba la novela de libelo difamatorio contra la nueva generación. Pisarev sabrá ver

más y mejor. Saluda en Bazarov al representante del hombre nuevo y le analiza con tanta simpatía como penetración. En el artículo *Bazarov* (1862) reconoce la rudeza, mala educación y cinismo de dicho personaje, pero ensalza al mismo tiempo su rectitud, sus miras científicas, su indomable independencia. Bazarov es independiente hasta de sus propias convicciones; no teme siquiera ponerse en ridículo, como se ve por su comportamiento en casa de Madame Odintsov o por su duelo con Pavel [47]. Los sentimientos amorosos a que se entrega en su lecho de muerte no son un signo de debilidad; indican que se había hecho un hombre y ya no era una simple encarnación de la teoría nihilista. Su contumaz racionalismo desaparece al acercarse la hora final [48]. Si había luchado contra este amor es porque con él temía traicionar su imagen de la vida [49]. La muerte de Bazarov es puro accidente. La historia se trunca para ser completada en el futuro, en la realidad misma [50]. Pisarev comprende que la actitud del autor hacia su héroe es —como diríamos hoy— ambivalente. Turguenev no se identifica completamente con ninguno de sus personajes; ni padres ni hijos le contentan [51]. No puede compartir las negaciones implacables de Bazarov, pero las respeta. Y aunque él mismo se incline al idealismo, ninguno de los idealistas que ha pintado en su libro admite comparación con Bazarov en cuanto a vigor de espíritu y carácter [52]. Al crear a Bazarov, quizá Turguenev quisiera rebajarle, pero su honradez artística le hizo pagar el tributo del justo respeto [53].

Cuando más tarde volvió sobre esta misma caracterización, en *Los realistas* (1864), Pisarev repite por lo común su primer análisis, pero desarrollando más las relaciones entre Bazarov y Madame Odintsov. Con gran cordialidad defiende la nobleza de Bazarov, su respeto hacia la mujer amada, y subraya todo esto porque se acusaba al personaje de inmoral y cínico. Según hace ver el crítico, Turguenev pinta una pasión fuerte y aun sublime, pero en este proceso ha despojado a Bazarov de algo de su originaria reciedumbre y elementalidad, convirtiéndole en héroe «sin tacha ni mácula» e incluso justificando el que haga la corte a Fenichka [54]. Por más

objeciones de pormenor que pueda merecer la interpretación de Pisarev, el comprender la significación de Bazarov supuso algo muy importante, y hasta tiene su toque de patetismo personal. En Bazarov, Pisarev descubrió a su generación y se descubrió a sí mismo. Su crítica fue un verdadero acto de autoconocimiento, la justificación de un método que trata a la criatura de ficción como un símbolo totalmente apartado de las intenciones declaradas de su autor. Cabría sostener que la interpretación de Pisarev llegó a influir en la posterior actitud de Turguenev hacia su propia creación y, desde luego, le hizo mirarla con mayor simpatía y admiración [55].

Que Pisarev se identificó plenamente con Bazarov lo indica también la curiosa carta que escribió a Turguenev a propósito de *Humo*. Temía Turguenev que al joven crítico no le gustasen las escenas en las que ridiculiza a los emigrantes revolucionarios y a su cabecilla Bubarev, caricatura de Ogarev. Pero Pisarev no las tiene en cuenta, reconociendo que era obligado cierto equilibrio para asestar mazazos más efectivos contra los reaccionarios. Le entristece, sin embargo, el héroe de la novela, Litvinov, que se le antoja sólo otro Arkadi, el débil compañero de estudios de Bazarov en *Padres e hijos*. «¿Qué ha sido de Bazarov?», pregunta. «¿Cree usted que el primero y último Bazarov murió de veras en 1859 a causa de una cortadura en un dedo?» [56].

En los escritos posteriores de Pisarev no hay nada de calidad comparable al análisis de Bazarov. Cuando ataca las primeras sátiras de Saltikov-Shchedrin, todavía se hace evidente la rivalidad con el difunto Dobrolyubov. Saltikov le parece un «animador» o entretenedor cuya influencia está basada en un equívoco, por lo cual le aconseja secamente que abandone la ficción y se dedique a algo útil, como traducir o escribir sobre cuestiones científicas con destino a un público popular [57]. Pisarev pisa terreno más firme cuando rechaza la interpretación de Dobrolyubov acerca de *La tempestad* de Ostrovski y de su heroína, Katerina, en quien no ve más que «una Ofelia rusa que, tras cometer varias tonterías, comete la definitiva de arrojarse al Volga, que es la mayor de todas» [58]. Cuando

más satírico se vuelve nuestro crítico es al apuntar a blancos que maldito lo que valen; entre las novelas que fustiga están *Destino de mujer,* de Stanitski (seudónimo de Madame Panaeva), las muy malas de un Tolstoi menor (Theophil Tolstoi), o bien la titulada *Sin salida,* de Leskov, en que se caricaturiza a los radicales. Lo que desata el entusiasmo de Pisarev en forma delirante es *¿Qué hacer?,* de Chernishevski, hasta el punto de encontrar valor artístico a este mortecino folletico revolucionario [59].

Pero lo que más nos interesa son las reseñas sobre Dostoievski y sobre Tolstoi. Al hacer la crítica de las *Memorias de la Casa de los Muertos* dostoievskianas, Pisarev las contrasta maliciosamente con los *Apuntes* de Pomyalovski, que describen la vida en un seminario. Con ello muestra, o pretende mostrar, que la existencia de los presidiarios encadenados en la estacada de Siberia es, a juzgar por la narración de Dostoievski, mucho más libre, más esperanzada y menos degradante que la que soportan los intimidados y oprimidos seminaristas. El título del artículo a que nos referimos, *Los muertos y los moribundos* (1865), vuelve del revés lo que cabría esperar: los habitantes de la Casa de los Muertos todavía tienen una posibilidad de salvarse, mientras que los seminaristas están irremediablemente perdidos [60].

Al ocuparse de *Crimen y castigo* en su reseña *La lucha por la vida* (1867), Pisarev ya estaba al tanto de las convicciones de Dostoievski y debía de considerarle como un enemigo político. Hay una carta suya donde se revela cautivado por el libro [61], pero en la reseña sólo tributa superficiales cumplidos a la penetración psicológica de Dostoievski y se apresura a anunciar que dejará a un lado los puntos de vista del autor para centrarse exclusivamente en las manifestaciones de la vida social que describe la novela [62]. Es el método de Dobrolyubov, y el mismo que había empleado Pisarev frente a Bazarov. El reseñista supone, pues, que si un escritor es bueno reflejará exactamente la vida y que nada tienen que ver con eso sus actitudes y sus teorías: las intenciones, los planes lógicos, no cuentan. La cosa había salido bien con Bazarov, pero

resultó un fracaso con Raskolnikov. El propósito polémico le hizo ignorar el hecho evidente de que Dostoievski no impone su ideología al personaje (rara vez lo hizo), sino que verdaderamente presenta un drama de ideas en las acciones y personas de la propia novela. Pisarev, barruntando que el novelista quiere desenmascarar a los «hombres nuevos», adopta la estrategia de probar que el crimen cometido por Raskolnikov fue debido única y exclusivamente a la pobreza. Las creencias de este personaje no tuvieron influencia alguna en su proceder [63]; la raíz de su enfermedad no estaba en el cerebro, sino en el bolsillo [64]. La parte de libertad que pudiera haber en él era de lo más menguada [65]. En suma, las ideas de este joven nada tienen en común con las de los «hombres nuevos». Pisarev toma el artículo de Raskolnikov descubierto por la policía y demuestra que su autor había extendido ilícitamente el término «criminal» para incluir a todos los caudillos históricos. Según Pisarev, un gran hombre que derrama sangre sin motivo y que comete crímenes de lesa humanidad deja de ser gran hombre. Y esa presunción de que los individuos pueden cambiar el curso de la historia es totalmente errónea [66]. La teoría de Raskolnikov no es la causa del crimen, como tampoco la alucinación es la causa de una enfermedad [67]. Tras el crimen, Raskolnikov se hunde y corre a ponerse bajo tutela de una muchacha buena pero inculta. La implicación es obvia. No hay que tomar en serio ni la regeneración ni la conversión final de Raskolnikov. Todo esto es ingeniosa invención de Pisarev y supone un eficaz argumento contra quien interpretase la novela diciéndose: «¡Pues claro! Estas ideas nuevas tienen que llevar al crimen». Pero no es buena crítica literaria, porque ignora el conjunto del texto novelístico. Dostoievski no achaca el crimen a la pobreza; lo achaca a un complejo de motivaciones entre las cuales figuran las teorías de Raskolnikov, y no sólo el titanismo romántico, aborrecido por Pisarev, sino también el utilitarismo (o, mejor, una versión extrema que todo lo permite si conduce al bien último de la sociedad), cosa en la que Pisarev sí cree. Dostoïevski no escribió ni podía escribir una novela a lo Zola, con la tesis «la

pobreza lleva al crimen», porque él creía en la autodeterminación humana, en la libertad moral. Pisarev deforma el libro porque ignora la mitad de las motivaciones del protagonista y casi todo lo que sigue al asesinato. Y ahí es, en definitiva, donde está el quid de la obra. El método de Pisarev de analizar una situación como si lo fuese de la vida real, desde el punto de vista de su propio determinismo, tiene que estrellarse frente a un libro en que se plantea un drama de ideas muy trabado y complejo.

Peor todavía le irá con Tolstoi. *Los desatinos de una mente inmadura* (1864) se titula la reseña dedicada a algunos de los primeros escritos tolstoianos: *Infancia, Adolescencia, Juventud; La mañana de un propietario* y *Lucerna.* La «mente inmadura» es la de Nejlyudov, el héroe de los dos últimos relatos. Pisarev le presenta como un tipo de transición, menos ocioso y pasivo que Rudin, menos activo que Bazarov: atrapado en su educación aristocrática, es incapaz de llegar a una justa y práctica visión del mundo al faltarle la preparación científica. A Nejlyudov se le amonesta lo mismo que si fuese una persona de carne y hueso: qué idea absurda la de quedarse en sus propiedades; lo que debía haber hecho es dar la libertad a sus campesinos y marcharse de allí definitivamente; en cuanto a su comportamiento en Lucerna, invitando a una cantante a un elegante hotel, fue no sólo poco práctico, sino histérico y disparatado [68]. Pese a que Pisarev simpatiza con el humanitarismo de Tolstoi y admira su garra de escritor, no comprende las luchas íntimas que en él ocurrían ni atisba siquiera la crítica rousoniana de la cilivización que penetra toda su obra. Aunque así, el artículo tiene algo que decir: la catalogación de Irtenev-Nejlyudov como un tipo de la historia social rusa viene a ser bastante exacta.

La última reseña, sobre *Guerra y paz* (1868), o mejor dicho, sobre su primera mitad publicada entonces, muestra un acusado declinar de la capacidad de Pisarev. *La vieja nobleza,* que es el título elegido por el crítico, no incluye más que dos caracteres de la novela: Boris Drubetskoi y Nikolai Rostov, los cuales son utilizados para desenmascarar a la rancia nobleza, tan pobre de ideas,

tan ambiciosa, degenerada e indolente. Nuevamente declara Pisarev que se desentenderá de las intenciones del autor [69], pero de nuevo también, como en la reseña de *Crimen y castigo,* lo que ignora es el conjunto del texto real. Y se pierde toda la atmósfera de añoranza del pasado. Digamos, en defensa de Pisarev, que el artículo era sólo el primero de una serie proyectada donde iban a tener cabida Pierre, Andrei y Natacha [70]. Pero la cosa no pasó del proyecto. Durante los dos últimos años de su vida, fácil es ver que Pisarev entró en un punto muerto. La mayoría de sus artículos son extractos o recopilaciones; por ejemplo, de *Spiritual Wives,* de W. H. Dixon, o de la *Historia de las repúblicas italianas,* de Sismondi. Recientemente ha visto la luz un artículo suyo inacabado, *Diderot y su tiempo* [71], que no es sino un extracto del libro de Karl Rosenkranz. Pisarev encontró muchas dificultades para publicar, una vez suprimida *La Palabra Rusa,* periódico que había impreso la mayor parte de su obra. Intentó entrar en *El Contemporáneo.* Pero se encontraba ahora muy solo —como dice en la carta a Turguenev—, y poco después moriría desesperado.

Retrotrayéndonos a nuestros tres críticos, es obligado admirar su apasionada entrega a una causa, y reconocer que su interés fundamental no estaba en la literatura. Para revolucionarios como ellos la literatura sólo era un arma de combate. No vieron ni quisieron ver cómo el hombre ha de enfrentarse con cuestiones que desbordan las de una época particular; cómo la penetración intuitiva que nos procura el arte y nos hace calar en el significado pleno de la existencia no tiene por qué brotar necesariamente de unas preocupaciones sociales inmediatas [72]. En cuanto críticos, estos autores suelen perder de vista el texto, confunden (a propósito a veces) la vida con la ficción, tratan a las criaturas novelescas como si fuesen hombres y mujeres de la calle, o las convierten en alegorías, en generalizaciones sin vida: el aristócrata decadente, el ansia de libertad, el hombre nuevo, etc. Sucumben constantemente a dos falacias no del todo inconexas: naturalismo e intelectualismo. Por eso se

les escapa lo universal concreto, la fusión de lo particular y lo general que caracteriza a toda obra de arte. Forma y contenido quedan divorciados; rota, la unidad de la obra literaria; la imaginación, reducida a simple poder combinatorio de la inteligencia. En suma, se niega al arte un valor propio, autónomo, y se le deja repartido entre una forma deleitosa y sensual (objeto de desprecio) y un contenido puramente cognoscitivo o exhortatorio. En el fondo el arte resulta cosa superficial, y lo que hacía Pisarev era cantar las verdades, como cualquier *enfant terrible* que se precie.

Pero esta tendencia, ruinosa para la esencia misma de la crítica literaria y del arte en general, no debe cerrarnos los ojos ante la auténtica contribución de Pisarev y sus compañeros al estudio sociológico de la literatura. Practicaron un análisis de los tipos sociales que suponía algo nuevo y de gran importancia metodológica. No olvidemos tampoco que por entonces Rusia estaba dedicada a crear una novela social, que la poesía carecía de originalidad y el teatro seguía los pasos de la novela. Nuestros críticos ayudaron a definir y describir la naturaleza de la novela social, los deberes del escritor: representar con la mayor verdad la atmósfera de un tiempo, ahondar —de modo consciente o inconsciente— en la estructura y en los caracteres típicos de la sociedad. Lástima que, maniatados por su grosero utilitarismo, sólo lo hicieran de forma localista y estrecha. El fragor de la batalla les taponó los oídos.

XII

LOS CRÍTICOS CONSERVADORES RUSOS

Apollon Grigoriev (1822-1864)

Cometemos cierta injusticia al interesarnos por los críticos radicales y no dedicar una mirada a la serie paralela de los críticos conservadores rusos. En la Rusia soviética —huelgan las razones— se tiene a estos últimos en el mayor olvido, sin que hayan vuelto a editarse la mayoría de sus escritos. De ahí que en Occidente resulten doblemente desconocidos. Uno de ellos por lo menos, Apollon Grigoriev, fue un crítico de grandes dotes, superior a los radicales en lucidez teórica y penetración literaria, ya que no en influencia histórica. Leonid Grossman dijo de él en 1914: «no hay duda de su supremacía en la crítica rusa». Le considera más profundo que Sainte-Beuve, menos sinuoso y «patético» que Carlyle, menos rígido y dogmático que Taine. Y le ve como un precursor de Bergson que todavía tiene algo importante que decir a su tiempo [1]. Un reciente especialista en literatura rusa, Vsevolod Setschkareff, asegura que un estudio a fondo de Grigoriev podría asentar a la erudición literaria actual sobre bases más firmes [2].

Atrae en Grigoriev su actitud principal, eso que él llamaba «crítica orgánica». No es que fuese idea original suya, pero de su pluma sale elaborada clara y elocuentemente, diferenciada de teorías

rivales. Parece proceder, en gran parte, del estudio de Schelling, a quien Grigoriev denominaba «el Platón del nuevo mundo», «el más grande de los pensadores mundiales» [3]. Una rara intuición le hace asociar a Carlyle, a Emerson y a Hugo (éste por su libro sobre Shakespeare) con el incomparable Schelling [4]. Grigoriev comprende que todos estos autores mantuvieron una misma postura, que es la que aquí hemos discutido bajo el nombre de «historicismo» u «organología». El concepto central es la «vida», concebida como unidad de lo biológico y lo psíquico. Y «el arte es la expresión ideal de la vida» [5], afirma. Omnipresente aparece en todas las naciones, como Grigoriev insiste en recordar, citando a Schelling: «Donde hay vida hay poesía» [6]. El arte brota de la vida, espontánea, orgánicamente. Debe ser, pues, concreto, personal, sincero, pero también local y nacional. Está entrañado en la vida de una nación, cuyos ideales y aspiraciones expresa, pero de un modo inconsciente, natural. Igual que Schelling y Carlyle, Grigoriev cree que «la inconsciencia confiere a las obras de creación su insondable profundidad» [7]. Cada obra de arte es parte de un inmenso organismo: «casi nunca puede ser contemplado un fenómeno literario en su aislada particularidad» [8]. La crítica orgánica habrá de mirar «el arte como una sintética, total, inmediata y, quizá, hasta intuitiva comprensión de la vida» [9], y ella también habrá de ser intuitiva, inmediata. La meta del crítico consistirá en captar la individualidad o tono peculiar de un autor y una época, su particular atmósfera, «lo que está en el aire» [10]. El crítico ha de sentir (y no sólo conocer) esta relación, porque Grigoriev no admite divorcio alguno entre sentir y juzgar [11].

Se trata de una teoría netamente romántica, «historicista», en el sentido de Herder, de toda la escuela histórica alemana o de Carlyle en su primera fase. Vida, crecimiento, individualidad, nacionalidad, originalidad, espontaneidad, sinceridad, son los términos clave. El enfoque central está también al servicio de un propósito polémico. Grigoriev rechaza el formalismo, el arte por el arte, como algo abstracto, negativo (en el sentido de Schelling) y pura-

mente técnico [12]. Considerarle «esteticista» o «formalista» es no comprender en absoluto su postura. Pero el punto de vista «orgánico» sirve también para distinguirle fuertemente de los hegelianos y de los radicales rusos que creen en el progreso y en la razón. Grigoriev mantiene guerra incesante contra lo que él llama «crítica histórica», o sea, el relativismo y evolucionismo históricos. A su juicio, tal crítica niega las leyes estéticas, no profesa «ningún criterio, ningún ideal eterno», y en el fondo no es más que «indiferentismo y fatalismo» [13]. La crítica histórica es falsa del todo si hay que entenderla como un relativismo que acepta y no puede menos que aceptar cualquier engendro en su lugar histórico. De hacerlo así, quedaría borrado lo que para Grigoriev constituye la eterna e insalvable diferencia entre el arte de Shakespeare y el seudoarte del teatro francés [14]. Por otra parte, la crítica histórica está condenada a un constante cambio de ídolos pasajeros: Pushkin anteayer, Gogol ayer, Goncharov hoy, y así sucesivamente [15]. Tributar culto a una humanidad abstracta y genérica conduce tan sólo al materialismo más grosero: a «una actitud servil ante la vida» del momento [16]. Esa crítica ha perdido de hecho toda fe en la historia, porque «fe en la historia significa fe en la verdad eterna e inmutable» [17]. No se cansa Grigoriev de repetir, entre constantes variaciones, esta tesis cardinal: la crítica histórica es falsa; el sentido histórico es verdadero. Consiste éste en «sentir la vinculación orgánica entre los fenómenos vitales, en sentir la armonía y totalidad de la vida» [18]. Pero ese sentido de lo individual, lo local, lo nacional, está transcendido siempre por la referencia a un ideal único, inmutable y eterno. No puede ser relativo, porque la verdad tampoco es cosa relativa [19]. «Evolución del ideal» es una frase que realmente significa la negación de todo ideal [20]. Grigoriev no cree que pueda existir un arte nuevo: «Los sueños de un arte nuevo son las convulsiones últimas del exhausto mundo germánico-romance en sus representantes más conscientes: George Sand, Liszt, etc. No ven ellos ni pueden ver que la vida está agotada y que empieza una nueva vida» en Rusia, con la Ortodoxia. No será éste un arte nuevo, sino «un

arte homérico, dantesco, shakespiriano, del mundo nuevo». Los comienzos del mismo están en Pushkin y en Mickiewicz [21].

Desgraciadamente, parece haber cierta falta de claridad en el conservadurismo de Grigoriev. Comprendemos, desde luego, su ideal de belleza en el pasado y cómo encaja en el esquema su intenso y comprensivo estudio de la poesía popular. La voz de nuestro crítico suena a veces como la de Herder o Grimm. Quiere «nacionalidad», siente que con Schelling «se ha devuelto a las naciones y personas de total significado autorresponsable, con objeto de destruir el ídolo del espíritu abstracto de la humanidad y de su evolución» [22]. Pero, al mismo tiempo, el tema capital de su crítica práctica lo constituye la sucesión de los tipos rusos, evolución que es tan «progresiva» como la esbozada, con muy distinta finalidad, por sus enemigos los críticos radicales. El poeta prueba su objetividad, es decir, su luminosa intuición de la realidad, mediante su capacidad para crear tipos; y «el tipo, sea cual fuere» (¿feo, inmoral?) «es lo bello de por sí», el arte [23]. Según Grigoriev, hay dos clases de saber: el discursivo y el intuitivo, el apoyado en la deducción lógica y el de los tipos. Las obras vitales, los tipos vitales, expresan lo que está vivo en una época. Y por eso el arte es profético: «Todo lo nuevo es traído a la vida sólo por el arte; éste da cuerpo en sus productos a lo que está presente de modo invisible en el aire de una época. Más aún: a menudo el arte siente lo que se avecina en el futuro, igual que los pájaros sienten si se avecina tiempo bueno o desapacible» [24]. Grigoriev alude a la concepción hegeliana de la *Göttertrauer* o tristeza de los dioses del Olimpo al sentir su próxima ruina, y cita el pasaje con que concluía Schelling el *System des transzendentalen Idealismus,* aceptándolo como su propia «profesión de fe filosófico-estética» [25]. No parece notar la diferencia entre el Schelling primero, a la búsqueda de la «Odisea del espíritu» en la naturaleza y en el arte, y el Schelling posterior que exponía la filosofía de una revelación en el oscuro pasado. La teoría de Grigoriev está penetrada de parte a parte por esta contradicción entre el emanantismo —lo absoluto platónico y estático— y el evo-

lucionismo que abraza en la práctica y que fundamenta toda su historia de la literatura rusa en el siglo XIX.

El maestro de Grigoriev es Bielinski, pero, naturalmente, el Bielinski de los primeros años, todavía no ganado por la fe en el progreso y en el espíritu del tiempo. Grigoriev prefiere los escritores muy de primera hora, las *Fantasías literarias* (1834), y desearía que su autor hubiese dejado de escribir hacia 1844 [26]. Pushkin le parece la gran fuente de donde mana la literatura rusa, el creador de los dos tipos que, a su entender, se disputan el señorío del alma rusa: el depredador Hermann de *La dama de picas* y el manso Belkin de los *Cuentos* [27]. En cuanto a Gogol, Grigoriev le admiraba como a la figura más representativa de su época. Incluso defendió los *Pasajes selectos de una correspondencia con los amigos* nada más empezar su carrera literaria [28]. Donde se equivoca, a mi juicio, es al ver y exaltar en Gogol a un humorista lleno de amor por la vida y hambriento de ideal, aunque confundido con un sombrío caricaturista [29]. La desesperación posterior de Gogol la cree debida a que éste estimara faltos de vida sus tipos positivos, y fracasado su intento de dar cuerpo al ideal [30]. El realismo le parece a Grigoriev falso como teoría, pero fase necesaria en el desarrollo de la literatura rusa. Se trata de una conquista técnica, como en pintura el descubrimiento de la perspectiva. Es preciso apurarlo hasta el fondo. Hoy día no es posible una novela sin el exacto conocimiento del *milieu* o medio ambiente [31]. De ahí que Grigoriev pueda elogiar a Pisemski y a otros muchos escritores, aunque manteniendo algunas reservas frente a su literalismo. Lo único que ataca es el Pechorin de Lermontov, ser negativo, trasnochado descendiente de René y de Obermann; en realidad es un tipo cómico al que ha convertido en poético la apasionada naturaleza de Lermontov [32]. De todos los escritores recientes es Ostrovski el más altamente valorado por nuestro crítico: esperaba de él la «palabra nueva» en 1851; le alabó consecuentemente por su firme concepción del mundo *(Weltanschauung* es el término utilizado), sus sentimientos y atmósfera genuinamente rusos, y le defendió contra la opinión de Dobrolyu-

bov, que quería encasillarle entre los reformistas, como satirizador del «Reino de las tinieblas» [33]. Grigoriev saludó al héroe del *Nido de hidalgos* de Turguenev, Lavretski, como a un tipo ruso «nuevo, viviente, positivo» [34]. La vuelta de este personaje al terruño o suelo natal concordaba con su propio lema, *pochva* (suelo), y con el curioso naturalismo cristiano que a él y a Dostoievski les parecía la justa conciliación del occidentalismo y la eslavofilia. Comparado con Lavretski, Oblomov resulta un ente abstracto y artificioso, mientras que al blando e ineficaz héroe de Turguenev se le tributa la mayor alabanza que podía dedicar Grigoriev a una figura de ficción: «nació, no le inventaron» [35]. También Tolstoi es alabado como psicólogo, y particularmente por *Felicidad conyugal,* aunque nuestro crítico parece molesto por el excesivo amor del novelista hacia el tipo manso y pacífico en lo cual ve una contradicción con el verdadero temperamento de Tolstoi; en suma, cierta insinceridad o desvío respecto a la vida contemporánea [36]. En cuanto a Dostoievski, Grigoriev le recibió al principio fríamente, estimando que *Pobre gente* estaba inspirada en Gogol y que *El doble* era tan repulsiva como un cadáver. Pero luego llegó a sentir admiración por *Humillados y ofendidos,* y en sus últimos años colaboró íntimamente con Dostoievski en sus andanzas periodísticas [37]. No olvidemos, sin embargo, que Grigoriev murió antes de poder conocer al Dostoievski y al Tolstoi maduros.

Como teórico, pues, Grigoriev da la impresión de un rebrote del romanticismo alemán que, al igual que el Carlyle joven, se forjó una concepción de sorprendente fuerza y la aplicó a la historia de la literatura rusa. Pero el conflicto que se agitaba en su pensamiento y que no llegó a resolverse debió de restarle influjo y expansión. Por lo que hace a su crítica de los distintos escritores, sigue manteniéndose dentro del curioso círculo de la preocupación por los tipos sociales. Es defícil descubrir en Grigoriev un bergsonismo *avant la lettre,* a no ser que lo haya también en Schelling, o verle como un impresionista no más que porque cargó el acento en la intuición. Su crítica se resiente, asimismo, de los vicios comunes a la época

(y no sólo en Rusia): desordenada, prolija, reiterativa, se mueve entre polémicas y digresiones constantes y fija la vista en escritores hoy olvidados hasta en su patria. Lo bueno es que Grigoriev tuvo un gran discípulo: Dostoievski.

Fedor Dostoievski (1821-1881)

Desde un punto de vista actual, Grigoriev queda totalmente eclipsado por Fedor Dostoievski, quien, junto con Tolstoi, se nos aparece como máxima figura de la literatura rusa en la segunda mitad del siglo. Dostoievski ha sido objeto de estudios y controversias sin cuento no sólo como novelista y como persona, sino como pensador y profeta en los campos de la religión, la psicología, la moral, la política y aun la metafísica. Extraña no poco, en cambio, la inatención a sus ideas críticas y estéticas, pese a que derraman intensa luz sobre su labor práctica y distan muchísimo de ser incoherentes o exclusivistas. Comparadas con otras opiniones dostoievskianas sobre política y religión, tales ideas nos sorprenden acaso por lo gratamente razonables y por interponer el equilibrio del buen sentido entre las encarnizadas banderías del tiempo.

Aclaremos, no obstante, que la estética de Dostoievski (en cuanto cosa distinta de su crítica literaria) se caracteriza por un idealismo exagerado. Puede que sus fuentes estén en Platón, Schiller y Bielinski; pero el tono de Dostoievski se deja arrebatar de tal suerte al venerar la belleza ideal, y de tal forma se exalta al celebrar la hermosura del mundo, del paraíso en que vivimos o pudiéramos vivir, que se nos figura sentir un estrecho parentesco entre éxtasis estético y la iluminación mística, en unión a veces con el paroxismo epiléptico. Hay en la visión del genial autor cierta veta sentimentaloide, tanto cuando a Mishkin se le hace decir que «la belleza salvará al mundo» [1], como cuando Acis y Galatea, en el brumoso cuadro de Claude Lorrain, sirven de imagen de la Edad de Oro, o cuando la Madonna rafaelesca de la Sixtina es magnificada hasta

el cielo. En pasajes más serenos, Dostoievski medita así sobre el tema: «El arte es tan necesario al hombre como el comer y el beber. La necesidad de belleza y de creación que la incorpore es inseparable del hombre, y si ella le faltara, quizá éste se hubiera negado a vivir en el mundo. El hombre anhela, descubre y acepta la belleza sin ninguna condición»... «En la belleza hay armonía y una promesa de serenidad; es la encarnación de los ideales del hombre y de la humanidad» [2]. Pero Dostoievski conoce también perfectamente los peligros de lo bello: la famosa reflexión de Dimitri Karamazov sobre que la mayoría de los humanos encuentran la belleza en Sodoma [3], no es sino una de las muchas declaraciones del autor con respecto a los horrores, las tentaciones y desengaños que de ahí emanan. Con Dostoievski, la belleza ofrece supuestos éticos y religiosos de lo más nítidos e inmediatos; tomada al pie de la letra vemos la identificación platónica de Belleza, Bondad y Verdad.

A primera vista, esta estética se diría que poca relación puede tener con la teoría y la crítica literarias. Pero no hay duda de que tras la constante aspiración de nuestro autor al arte universal y eterno, alienta su deseo de crear tipos más que individuos y su oposición al realismo corriente y moliente: «El novelista, el poeta, tiene otras tareas que la de describir la realidad cotidiana: también existe lo universal, lo eterno y —a lo que parece— las profundidades, por siempre inexploradas, del carácter y el espíritu humanos» [4]. Se lamenta Dostoievski: «dicen que la Realidad debe ser representada como es, siendo así que no hay realidad tal ni nunca la ha habido en la tierra, porque para el hombre la esencia de las cosas es inaccesible, mientras que él experimenta la naturaleza tal como ésta se refleja en su idea, tras haber pasado a través de sus sentidos. Por esto es por lo que se debe dejar más espacio a la idea y no temer el ideal» [5]. Y por esto también es por lo que él defendió siempre los derechos de la fantasía en literatura y censuró la tendencia contemporánea a pedir «copias de los hechos reales» y a rechazar la «verdad poética» [6]. Dostoievski hizo grandes elogios de Hoffmann,

al que prefería con mucho al más positivo Poe [7]. Puso en ridículo el hábito de los novelistas de tomar notas, o el llevar a escena las muletillas del habla [8]. Y sintió con fuerza las diferencias que le separaban de los escritores realistas del tiempo —Goncharov, Turguenev, Tolstoi—, hasta el punto de enzarzarse con ellos en polémicas abiertas o solapadas. En Goncharov le repelía «la pequeñez y vulgaridad de su visión de la realidad» [9]. Su compleja actitud hacia Turguenev está demasiado teñida de animosidad directa para que se pueda extraer de ella una crítica concluyente [10]. Pero a Tolstoi, con quien nunca tuvo trato personal, le admiraba mucho como artista. Lo más significativo en Dostoievski es su hostilidad casi envidiosa hacia toda la literatura de «terratenientes» y hacia la armoniosa vida familiar de *Guerra y paz,* perteneciente a un pasado ido para siempre [11]. Sólo atacó abiertamente a Tolstoi por sus opiniones sobre los eslavos meridionales, puestas en boca de Levin al final de *Ana Karenina* [12]. Pero nunca se cansó de protestar de que el arte tuviera que encerrarse en los asuntos realistas contemporáneos: «Estamos ligados a nuestro pasado histórico y a la humanidad universal» [13], repetía. Y citó con las mayores alabanzas un poema de Fët, *Diana,* en defensa del tema mitológico: «El arte no siempre es fiel a la realidad» [14]. No sin timidez, Dostoievski intentó proponer otro significado del realismo para describir su propio arte. Mientras daba fin a *El príncipe idiota,* escribió dos cartas en que postula un tipo superior de realismo:

> «Yo tengo una opinión de la realidad y del realismo muy distinta de la de nuestros realistas y críticos. Mi idealismo es más real que su realismo. ¿No cree usted que si alguien contase lo que los rusos hemos pasado en los últimos diez años de desarrollo espiritual, nuestros realistas pondrían el grito en el cielo diciendo que esto son fantasías? Pero no es sino puro, auténtico realismo. Aquí, justamente, está el realismo, sólo que en profundidad, mientras que el de ellos lo es de superficie»... «Yo tengo mi propia idea de la realidad en el arte; y lo que la mayoría de la gente llamará casi fantástico, y excepcional a veces, constituye para mí la verdadera esencia del rea-

> lismo. La vulgaridad de los sucesos y la visión convencional de éstos no es realismo en mi opinión, sino, cabalmente, lo más contrario de ello» [15].

El destinatario de esta carta, Strajov, difundió más tarde algo que Dostoievski decía: «Me llaman psicólogo. No es verdad. Soy realista en un sentido más alto; es decir, pinto todas las profundidades del alma humana» [16].

Mucho de lo anterior hay que entenderlo dentro de las polémicas del tiempo. Dostoievski, en los años sesenta, atacó a Chernishevski y a Dobrolyubov por su concepción utilitarista del arte. Para parodiar la *Disertación* de Chernishevski, finge una jocosa academia literaria reunida en sesión. El presidente insta a los demás a que «se inculquen el principio de que una manzana real es mejor que una manzana pintada, tanto más cuanto que uno se puede comer la manzana real, pero no puede comerse la manzana pintada. En consecuencia, el arte es una bobada y un lujo y sólo sirve para divertir a los niños»... «Valen más unos zapatos que Pushkin». Lo que cuenta es llenar la andorga [17]. Ya más en serio y en un largo artículo dirigido contra Dobrolyubov (1861), Dostoievski alega que el dilema entre «arte por el arte» y «utilidad social» es falso y está formulado no menos falsamente. Cabe conceder a los utilitaristas que hay momentos —pongamos el terremoto de Lisboa o un campo de batalla— en que el arte está de más, así como que el arte tiene, normalmente, un alto valor social. Pero este valor —razona— sólo pueden alcanzarlo por medio de una completa libertad de inspiración y de creación: «Todo lo impuesto desde arriba, todo lo obtenido por la fuerza desde tiempos inmemoriales hasta hoy mismo, jamás ha logrado triunfar y, en lugar de beneficios, sólo ha acarreado daños» [18]. Los utilitaristas, con sus exigencias de provecho inmediato y palpable, no hacen más que tirar piedras contra su propio tejado. Dostoievski hace ver que la historia de una joven sierva, *Masha,* de Marko Vovchok, que Dobrolyubov celebraba a bombo y platillo, no sólo es arte malo, sino nada con-

vincente, y del todo ineficaz como propaganda para la emancipación. Y concluye sagazmente: «La verdad es que ustedes desprecian la poesía y el arte verdadero; lo único que les importa es su causa particular; ustedes son hombres prácticos» [19]. Los utilitaristas no pueden entender que el arte es un «todo orgánico» que posee «una vida propia independiente, inseparable, orgánica» [20]. Valiéndose de la terminología de Grigoriev, con quien colaboraba íntimamente por entonces, Dostoievski aboga por una utilidad más profunda e imprevisible: «¿Cómo podemos determinar, medir y pesar los beneficios que la *Ilíada* ha reportado a la humanidad en general?». Incluso «Laura sentada al piano puede ser de alguna utilidad» [21]. A Dostoievski le sacaba de sus casillas el desprecio en que los críticos radicales tenían a Pushkin, autor al que reverenciaba no sólo como el más grande poeta de su pueblo, sino como el ruso ideal, hombre de universal grandeza y de inconmensurable utilidad. El célebre discurso que le dedicó (1880) exalta a Pushkin como un genio que logró asimilarse y superar todo lo europeo, gran armonizador y sintetizador. El propio novelista ya dice que «no habla como crítico literario», y la verdad es que algunos de sus argumentos, por lo simples, no parecen muy convincentes. Así, poco le cuesta probar la universalidad del poeta basándose en la gran variedad de sus temas y fuentes, tomados como están de tantos países: «*Don Juan (El convidado de piedra)* lo hubiera podido escribir un español»; el genio de Inglaterra anida en *La fiesta en tiempos de la plaga* [22], etc. De forma más convincente desenvuelve la idea de un Pushkin creador de tipos nacionales, de Aleko y Onieguin como vagabundos rusos, de Tatiana como la apoteosis de la feminidad rusa, etc. Dostoievski adopta el método dominante de la crítica rusa, que parece uno de los rasgos que más la singularizan y la distinguen de las preocupaciones de Occidente: el constante afán, iniciado por Bielinski, de derivar de unas cuantas figuras de invención la historia espiritual de Rusia y los tipos sociales del tiempo: el hombre superfluo, el nihilista, y luego el hombre subterráneo, o el héroe positivo y revolucionario. Toda distinción entre ficción y realidad, arte y

vida, es reducida al mínimo o suprimida sin más, entre otras razones porque así la atención podía centrarse en unas cuantas figuras que habían llegado a ser representativas, mientras que en Occidente un intento semejante habría naufragado en un maremágnum de criaturas ficticias de signo contradictorio. Una lista como la de Tom Jones, el Tío Toby, Elizabeth Bennett, Edward Waverley, David Copperfield, Becky Sharp, etc., ni tendrían igual sentido ni podría atraer con la fuerza emotiva de los grandes héroes creados por la fantasía rusa. Pero, en todas partes, la tarea es la misma. Don Quijote, Hamlet, Fausto, bien demuestran que hay figuras ficticias convertidas casi en personalidades históricas. El propio Dostoievski intentó crear figuras míticas análogas y con gran habilidad las enraizó en la literatura pretérita: Mishkin, el idiota, entronca con don Quijote; Raskolnikov con Rastignac; *Los hermanos Karamazov* están cuajados de citas de Schiller, y Fausto y Mefistófeles reaparecen, traspuestos a distinta clave, en Iván y su zarrapastroso demonio.

Nikolai Strajov (1828-1896)

Grigoriev murió en 1864. Dostoievski, tras el fracaso de sus dos periódicos, *Vremya* (El Tiempo) y *Epoja* (La Época) (1861-1864), dejó de cultivar la crítica literaria; en el *Diario de un escritor* (1876-1877, 1880-1881), su última aventura periodística, dice categóricamente que ha tomado la decisión de que «la crítica literaria no tendrá cabida aquí» [1]. Con todo, en los años 1870-1890, el punto de vista conservador y básicamente eslavófilo iba a estar bien representado por Nikolai Strajov, filósofo muy polifacético, científico popular e ideólogo que levantó montañas de escritos contra los nihilistas y criticó el positivismo y el evolucionismo que por entonces venían importándose de Europa. Sus largos artículos sobre Renan y sobre Taine (este último autor considerado muy inferior al primero) suelen ser polémicas incisivas y fogosas. En lo ideológico, Strajov está muy cerca de Grigoriev y de Dostoievski. Fue

el primer biógrafo de Dostoievski, pero, cosa extraña, mientras hilvanaba sus recuerdos del novelista, arremetió contra él por el lado humano. Según le dice a Tolstoi en una conocida carta, Dostoievski «no fue un hombre bueno ni feliz», sino «malintencionado, envidioso y disoluto», y para probarlo se saca de la manga la historia aquella (cualquiera la comprueba) de cómo su biografiado había raptado a una muchacha. Dostoievski se le figura no poco parecido al héroe de *Memorias del subsuelo,* al Svidrigailov de *Crimen y castigo* y al Stavrogin de *Los endemoniados* [2]. Antes de eso, Strajov le había elogiado congruentemente: es un enemigo del nihilismo que mira al nihilismo con comprensión y piedad. Su principal tema, afirmaba, es «el nihilismo penitente»: Raskolnikov, Shatov, Iván Karamazov [3].

Strajov no atraería nuestra atención si sólo fuese uno de tantos ideólogos del tiempo que discutieron el tema del Oeste frente al Este. Fue también un crítico literario, creo que un buen crítico literario, en una época en que los demás de toda talla habían sido reducidos al silencio o por la muerte o por el destierro. Comentó con agudeza las grandes obras de la literatura rusa aparecidas entre 1860 y 1880, reconociendo hacerlo dentro de los límites y preocupaciones del esquema que había tomado de Grigoriev, a quien admiraba como «nuestro mejor crítico» y cuyas obras editó en 1876 [4].

En efecto, la concepción general que tiene Strajov de la literatura rusa se acerca muchísimo a la de Grigoriev. La ve como una lucha entre elementos autóctonos y extranjeros: Rusia ha de forjarse su verdadera nacionalidad y su independencia espiritual mediante la absorción de las influencias occidentales. Pero Strajov, a diferencia de Grigoriev y de Bielinski, defiende el seudoclasicismo patrio del siglo XVIII como necesaria preparación para la gran literatura del XIX y como expresión de una reencontrada autoconfianza rusa [5]. Además, glorifica a Pushkin, anticipándose de cerca a la argumentación general del famoso discurso de Dostoievski. A su juicio, Pushkin logró asimilarse y superar a sus modelos europeos. Strajov comenta con sensibilidad el virtuosismo de este poeta y su distan-

ciamiento respecto a sus dechados, y subraya la actitud juguetona y parodística que sabía infundir a sus escritos; por ejemplo, en *Imitaciones del Corán* o en las versiones de Dante. Asimismo, hace gran aprecio de la prosa tardía de Pushkin. En ella encuentra los orígenes de Gogol *(El empresario de pompas fúnebres),* Dostoievski *(El administrador de correos)* y Tolstoi *(La hija del capitán)* [6].

Su mejor contribución crítica, con mucho, es la dedicada a Turguenev y a Tolstoi. Respecto a Turguenev, Strajov adopta una actitud dual: le admira como artista, pero, naturalmente, no comparte su ideología. Quisiera rescatarle de las garras de los nihilistas, y poco importa que el propio Turguenev diga estar de acuerdo con ellos, pues el crítico no se inmuta y declara que «un poeta no sabe lo que quiere decir» [7]. Donde Strajov atina, a mi modo de ver, es al interpretar *Padres e hijos* en un plano universal. Se trata de una novela no sobre el nihilismo, sino sobre el choque de generaciones y el conflicto entre teoría y vida. El protagonista, Bazarov, es derrotado por la vida y por el amor. La enemistad que siente hacia el arte constituye un rasgo necesario de su carácter, ya que es propio siempre del arte sacarnos de nuestro tiempo para proyectarnos en el eterno, hacernos pasar desde la excitación del diario bregar a la serena calma de la contemplación [8]. En cambio, *Tierras vírgenes* no podía agradar a Strajov: le parecía una obra fracasada y una débil apología de la generación más joven. Pero Turguenev no era un nihilista, sino que se acogió a «un leve schopenhauerismo». La necrología que Strajov le dedicó parece más nacionalista que generosa al afirmar que Turguenev no expresa el verdadero espíritu de Rusia [9].

Tolstoi, sí, era el escritor ideal para Strajov, aunque éste no estuviese de acuerdo con sus últimas ideas políticas y religiosas. La reseña de *Guerra y paz* acierta a destacar la grandeza del libro, su valor humano y universal. Con buenas razones asegura Strajov que no es una novela histórica, sino una crónica de familia o una epopeya, y explica el mensaje moral de la misma como el de un auténtico heroísmo —aceptar el sufrimiento, la sumisión— que ve

encarnado en el campesino Platón Karataiev. Debe de haber sido uno de los primeros críticos que atribuyeron alta categoría simbólica a este personaje. Strajov defiende hasta la filosofía de Tolstoi: justamente ve en su fatalismo no el determinismo moderno, sino una especie de panteísmo [10]. *Ana Karenina* impresionó al crítico como pintura del caos moral. Lo mismo Ana que Levin son tipos suicidas. La visión que se nos da del libro es demasiado negra y depresiva, al menos para el lector actual. Strajov disiente de Vogüé con respecto a Tolstoi: ¿de qué sirve traer a cuento el misticismo y el budismo cuando basta con el viejo cristianismo para explicar las concepciones del gran novelista ruso? [11].

No hemos hecho sino asomarnos a la obra crítica de Strajov, siempre tan cuerda y lúcida, libre de la hinchazón de Grigoriev, pero también carente de algo de su *finura* y pasión. Fue Strajov, pese a sus convicciones religiosas, un intelectualista, un racionalista como Tolstoi. Bien lo sabía Dostoievski cuando, en 1869, le dio la bienvenida, llamándole «el único representante de nuestra crítica contemporánea a quien pertenece el futuro», y destacando su «inmensa, espontánea simpatía por León Tolstoi» [12].

Una más efectiva comprensión de Dostoievski, en cuanto pensador al menos, se inicia con Vladimir Solovyov (1853-1900), que pronunció tres discursos en memoria del inmortal escritor (1883), donde le celebra como profeta de Dios y vidente místico [13]; y con V. V. Rozanov, quien en 1890 examinó *El gran inquisidor,* por primera vez, como si se tratase de un texto religioso o poco menos, e interpretó su alcance dentro de una filosofía de la historia [14]. Pero la «intelligentsia» radical se había vuelto contra Dostoievski. El populista Nikolai Mijailovski (1842-1904) encontró una fórmula justificadora: Dostoievski es un «talento cruel» (título de su artículo, 1882), un sádico que goza con el sufrimiento, un defensor de ese orden de cosas que crea torturadores y torturados. Es un escritor, seguía diciendo, que consigue sus mayores triunfos al describir las sensaciones del lobo que devora a una oveja o de la oveja devorada por el lobo. Pero cuando se pone a pintar a Rusia y a los revolucio-

narios todo lo falsea y se le escapan hasta los rasgos más interesantes y típicos de nuestro tiempo [15]. Así, pues, Rusia volvió a partirse en dos campos a propósito de Dostoievski: el radical y el conservador, el laico y el religioso. Dostoievski, profeta de una nueva religión, se convirtió en el punto de convergencia de los simbolistas rusos. Creo mejor dejar para el siglo XX la consideración de estos críticos simbolistas, aunque algunos de sus escritos sean anteriores a 1900.

No obstante, sería erróneo creer que todo el siglo XIX ruso se reducía a bandos ideológicos en guerra. Alejada del tumulto, se fue creando una activísima erudición académica. La filología eslava, fundada como ciencia enciclopédica por Joseph Dobrovský (1753-1829) en Bohemia, se desarrolló rápidamente en Rusia como estudio de la antigua literatura y las tradiciones populares, a la vez que gran número de diligentes investigadores edificaban sobre sólidos cimientos la historia literaria moderna. Aun así, es característico de la situación rusa que la aplaudidísima *Historia de la literatura rusa desde sus comienzos hasta Gogol* (4 vols., 1898-1899), de A. N. Pipin, sea no sólo una obra erudita, fáctica, «positivista», sino fervorosamente liberal en tono y acento. Pipin tiene más puntos de contacto con Hettner y Brandes que con Taine, a cuyo ejemplo apeló en alguna ocasión.

Alexander Potebnya (1836-1891) y Alexander Veselovski (1838-1906)

Hubo, sin embargo, dos investigadores que realizaron importantes contribuciones a la teoría literaria, aunque éstas no hayan sido justamente valoradas hasta nuestro siglo. Empecemos por Alexander Potebnya, más lingüista que teorizador literario, pero que fue uno de los primeros especialistas de su campo que se interesó en serio por el problema del lenguaje poético. Tomando de Wilhelm von Humboldt la distinción entre lenguaje como producto u

obra *(ergon)* y lenguaje como actividad *(energeia),* sostuvo que la poesía es una actividad incesantemente dirigida a romper y superar las convenciones del lenguaje acumulado como obra. La poesía viene a identificarse como la creación lingüística. A diferencia del pensamiento, que trata de reducir una palabra a mera etiqueta significadora de un objeto, la poesía intenta alumbrar los múltiples significados de cada palabra; su objetivo es apurar las semejanzas fónicas entre unas y otras voces, o las semejanzas de derivación, de categorías gramaticales, etc. La palabra, y en particular la palabra poética, es un signo polivalente, un verdadero símbolo [1]. En esta su teoría Potebnya se adelanta —y ello tiene gran interés— a Croce y a la llamada «filología idealista» de Karl Vossler, que identifica la creatividad lingüística con la poética. Se trata de una concepción que iba a ser importante en Rusia para la teoría simbolista y, más tarde, para los formalistas. El propio Potebnya no salió nunca de su Jarkov provinciana y hasta después de muerto no ejercería una poderosa influencia. En la actitud general vuelve a la lingüística romántica alemana, pese a haber estudiado en Berlín (1862) con Steinthal, al igual que hizo otro compatriota suyo el mismo año.

Pero Alexander Veselovski seguiría muy distinto camino. Se enfrascó en las nuevas ciencias sociales, en la *Völkerpsychologie,* en la etnología, en el folklore comparado. Pasó varios años en Italia, de donde resultaría, a la larga, un estudio en dos volúmenes sobre Boccaccio [2]. A partir de 1870, ya profesor de Literatura General en San Petersburgo, publicó una riada de estudios sobre la migración de diversos temas y motivos por todo el mundo, de Oriente a Occidente y desde la más remota antigüedad hasta la literatura romántica. Aunque aquí no nos interese la erudición, hay que clasificar a Veselovski entre los más grandes investigadores literarios del siglo, tanto por la amplitud de su saber como por sus campos de actividad. Lo que nos importa de él es que vio en la literatura, y con firme mirada, un conjunto o totalidad de obras; es decir, consideró siempre la obra literaria como un objeto desligado del acontecer psíquico de sus orígenes y efectos, como una especie de

«cosa» a la que se puede colocar entre las demás del mundo, comparar con ellas, explicar por sus causas y consecuencias. La intención última del autor, sobre todo en los años finales, era construir lo que él llamaba una «poética histórica», una historia universal y evolutiva de la poesía en la que habría de rastrearse a través de todas las literaturas, orales o escritas, la historia de los procedimientos, temas, formas y géneros poéticos [3]. Tan ambiciosa tarea tuvo que quedar incompleta por fuerza, pero las abundantes contribuciones parciales integran un cuadro general que impresiona no sólo por la riqueza de los documentos, sino por el ingenio y por la capacidad sugestiva de los problemas planteados.

Veselovski supuso que, originariamente, se habría dado un sincretismo de géneros; no una amalgama, sino más bien una poesía oral indiferenciada que él fue reconstruyendo lo mismo que los filólogos indoeuropeos han reconstruido la hipotética lengua madre de donde descienden todas las lenguas «arias». Nuestro investigador describió muy concretamente los diversos procesos de escisión, sacando ejemplos, en un solo párrafo, de una historia procedente de las islas Faroe, de los himnos homéricos, de Longo, etc. A su juicio, el lenguaje poético fue creación exclusiva de aquellos tiempos prehistóricos. Incluso ahora sigue reflejando las concepciones del hombre primitivo: animismo, mitos, rituales, ceremonias, etc. Así, el «paralelismo psicológico» entre hombre y naturaleza que se manifiesta en gran parte de la lírica popular es reflejo también de una primitiva y animista concepción del mundo [4]. Para nosotros, este cuadro supone un divorcio insostenible entre forma y contenido. Los lenguajes y formas poéticas son cosas dadas; lo que varía, conforme a los cambios sociales e ideológicos, es el contenido. Y el papel del individuo en la creación literaria queda restringido al mínimo, pues sólo le cabe modificar el lenguaje poético heredado, con objeto de expresar los cambios de contenido de su tiempo. Veselovski combina, pues, un punto de vista sociológico con el formalismo, lo cual le permite un atento estudio de las técnicas, y en especial de la poesía oral, anónima. Metáfora y métrica, así

como motivos y tramas —esto es, el tema *(sujet),* que él distingue netamente de los asuntos de la realidad—, son analizados dentro de un amplio marco [5]. Veselovski asignó a la investigación una tarea que difícilmente llegará a coronarse alguna vez. Los formalistas rusos, sin embargo, han aceptado este desafío. Lo malo es que Veselovski lleva demasiado marcada la huella de aquel tiempo para que todavía convengan sus soluciones concretas. No llegó propiamente a captar la unidad de forma y fondo, la organicidad de la obra artística, y en cuanto al problema de la creación individual, se la saltó por las buenas. Es significativo que cuando estudia a escritores modernos como el poeta romántico ruso Zhukovski [6], vaya a elegir a un hombre ecléctico, a un intermediario que refleja de manera casi pasiva un tiempo y unas corrientes dominantes. Veselovski adora tan excesivamente los hechos objetivos y la ciencia, que mal puede atraerle el valor estético. Con ello queda fuera de su alcance el problema central de la crítica. Si por un lado transmitió a la erudición literaria de su país un universalismo absoluto, una orientación antiindividualista, casi colectiva, una preocupación por la evolución literaria y sus causas sociales, por otro lado le ha impuesto la carga de una metodología técnica que quiere despojar a la literatura de su hechizo estético, y con ello, en definitiva, de su más profundo atractivo humano. Veselovski es el promotor de la literatura comparada en lengua rusa y uno de los padres del formalismo ruso. En Occidente sigue siendo casi un desconocido.

León Tolstoi (1828-1910)

Ya es costumbre tratar el librito de Tolstoi *¿Qué es el arte?* (1898) como aberración o chochez de un ilustre anciano; considerarlo «uno de los libros menos inteligentes que se hayan escrito» [1], despreciarlo como un panfleto fanático y hostil al arte. Cierto que está escrito con gran violencia satírica, con una falta de tolerancia y de simpatía imaginativa que sólo puede justificarse recurriendo

al ansia de verdad de Tolstoi, a su absoluta sinceridad y a su genuino interés por el puesto del arte y de la literatura en la sociedad. Pero esta actitud de los críticos, aunque comprensible en vista de los juicios del autor ruso, obtusos tantas veces, y de sus brutales condenaciones, no es la más adecuada ni justa. Debemos comprender que el librito, lejos de significar la explosión senil que sigue a una conversión, brota de la totalidad de la vida y el arte tolstoianos, como consecuencia lógica de sus constantes y básicas preocupaciones. Y estas preocupaciones, por remisos que estemos a aceptar las soluciones propuestas, plantean problemas de gran importancia —y todavía no resueltos— sobre la función del arte en la sociedad.

Tolstoi empieza describiendo el enorme papel que desempeña el arte en la economía moderna, el tiempo y el trabajo que le consagran cientos de miles de obreros, carpinteros, albañiles, empapeladores, sastres, peluqueros, joyeros y cajistas:

> Cientos de miles de personas dedican su vida desde niños a aprender a girar las piernas con rapidez (bailarines), o a pulsar con rapidez teclas y cuerdas (músicos) o a esbozar con colores y representar lo que ven (pintores), o a volver del revés toda frase y a encontrar una rima para cada palabra. Y estas personas, con frecuencia amables y listas y capaces de toda suerte de labor útil, se vuelven unos salvajes en sus especializadas y embrutecedoras ocupaciones y se convierten en especialistas unilaterales y satisfechos, cerrados a todos los fénomenos serios de la vida y sólo diestros en retorcer rápidamente las piernas, las palabras o los dedos [2].

Y Tolstoi se pregunta si el arte es tan importante como para que en su honor hayan de hacerse tales sacrificios. En principio, pues, la cuestión planteada es de tipo económico: Tolstoi, preocupado con la Rusia de su tiempo, ve el arte como un lujo, como una sangría de los recursos nacionales en trabajo y hombres, y después ve el arte moderno como una especialización deshumanizadora, como una tecnificación que rompe la unidad humana y crea hombres

parciales, virtuosos que, como le ocurre al obrero con su máquina, sufren los males de la división del trabajo.

A continuación pregunta Tolstoi: «¿Qué es el arte?» y examina las definiciones del arte y belleza que ha encontrado en multitud de libros. Se queda con unas cuantas de esas definiciones —tomadas sobre todo de la *Kritische Geschichte der Aesthetik* (1872) de Schasler— a fin de concluir que todas ellas son impertinentes o necias, pues el arte nada tiene que ver con la belleza objetiva. Desecha también las definiciones metafísicas que buscan la naturaleza del arte en algo sobrenatural. En fin, adopta una definición inspirada —sustancialmente al menos— en *L'Esthétique* (1878) de Eugène Veron. He aquí las palabras del maestro ruso:

> Invocar uno en sí mismo cierto sentimiento que ha experimentado una vez y, habiéndolo evocado en su interior, valerse luego de movimientos, líneas, colores, sonidos o formas expresadas en palabras, para transmitir el sentimiento y que otros lo experimenten en sí: tal es la actividad del arte. El arte es una actitud humana que consiste en esto, en que un hombre, conscientemente y por medio de ciertos signos externos comunique a los demás los sentimientos que él ha vivido, y en que otros se contagien de estos sentimientos y también los experimenten [3].

Parejamente, Veron considera un error fundar la estética sobre la belleza física o moral y, como Tolstoi, piensa que «el artista verdaderamente conmovido no tiene más que abandonarse a su emoción para que ésta se haga contagiosa» [4]. Si bien la postura de Veron le lleva a conclusiones y juicios críticos muy distintos de los de Tolstoi, comparte con éste la hostilidad al arte moderno, técnico y especializado, y al academicismo, y también coincide con él en dar la mayor importancia a la sinceridad del artista. Según Veron, es primordial la identificación empática con el artista: «El arte», dice modificando su posición inicial, «es el resultado no tanto de la emoción» [5]. Para Tolstoi, lo primero resulta ser la comunicación, el contagio. A renglón seguido se plantea la cuestión de qué

tipo de emociones transmite el arte y contesta diciendo que no pueden ser otras que las emociones buenas y nobles: «No es el arte, como dicen los metafísicos, la manifestación de alguna misteriosa Idea, Belleza o Dios; no es, como dicen los fisiólogos estéticos, un juego en que el hombre descarga el exceso de energía almacenada; no es la expresión de las emociones humanas por medio de signos externos; no es la producción de objetos placenteros; y, sobre todo, no es placer en absoluto; sino que es un medio de unión entre los hombres que los enlaza en los mismos sentimientos y es indispensable para la vida y el progreso, en aras del bienestar de los indiviuos y de la humanidad» [6].

Esta teoría cuenta con muy ilustres antepasados. El arte como comunicación afectiva es una concepción conocida por Dennis, Dubos, Diderot y muchos escritores dieciochescos de la tradición longiniana. El más estrecho paralelismo lo encontramos en un autor que mal pudo conocer Tolstoi: nos referimos a Wordsworth. Según éste, el poeta debe «unir, mediante la pasión y el saber, todo el dilatado imperio de la sociedad humana»; él es quien «ensancha la esfera de nuestra sensibilidad para deleite, honor y provecho de la naturaleza humana» y quien arranca un «acorde de sublimada humanidad» [7]. Denominador común a Wordsworth y Tolstoi es su rusonismo, su hostilidad a la civilización urbana, su interés por los efectos de la literatura sobre las masas de la humanidad, su esperanza de que las letras sirvan para unir en un espíritu de amor. Ni uno ni otro pueden hurtarse a las palmarias dificultades que entraña el criterio de sinceridad, ni a la consiguiente imposibilidad de trazar límites concretos entre el arte y la persuasión emotiva. Ni se enfrentaron con el hecho de que, al limitar las emociones suscitadas por el arte a las creídas buenas y justas, dejaban los criterios de valoración en manos de la ética, la política y la religión, exponiéndose al constante peligro del puro didacticismo, de juzgar por la buena intención y por el tema provechoso.

Después, trata Tolstoi de mostrar cómo pudo surgir tan falsa visión del arte. Se retrotrae a los griegos, en quienes le intriga aque-

lla su identificación de lo bello y lo bueno que, según él, sería refutada absolutamente por la realidad y por el cristianismo. Le parece cosa ridícula la admiración provocada por los griegos, «pueblo escaso, medio salvaje y esclavista que vivió hará dos mil años, imitó estupendamente bien el cuerpo humano desnudo y erigió monumentos agradables a la vista» [8]. Más simpatía inspira al autor ruso la Edad Media, aunque su oposición general al catolicismo y a la religión organizada le haga mirarla también como una fase superada de la humanidad y de las artes. Con todo, el arte medieval fue arte verdadero, pues correspondía a la visión religiosa de la vida que profesaba la gente entre la que nació [9]. No deja de ser curioso que Tolstoi, a pesar de su primitivismo fundamental y su fuerte antihistoricismo, esté tan influido por la creencia coetánea en el progreso y por la básica idea hegeliana de la coherencia de las edades: la visión del arte como expresión colectiva de una sociedad.

El arte del Renacimiento supone para Tolstoi, como para Ruskin, el principio del arte malo, en cuanto que constituye un arte divorciado del pueblo, un arte dirigido al puro placer, un arte limitado a las clases superiores. Luego el crítico concentra sus tiros sobre el arte moderno, que en la actualidad sólo está al servicio de los privilegiados. Y argumenta así: «Si el arte es una cosa importante, una bendición espiritual tan esencial para todos los hombres como la religión (según gustan decir los devotos del arte), entonces debería ser accesible a todo el mundo. Y si, cual sucede en nuestros días, no es accesible a todos los hombres, entonces o el arte no es cosa tan vital como se supone, o ese arte al que llamamos arte no es auténtico» [10]. Pero en lugar de seguir este argumento, Tolstoi elige el más fácil camino de atacar los específicos males (o lo que él estima así) del arte de su tiempo. Y se pone a pintar la decadencia contemporánea con falsos colores y del modo más simplista. Tono tan insultante y tan desconocedor del habla viva de la época hace que su autor quede muy expuesto a los cargos de filisteísmo y gazmoñería, o de pura insensibilidad. Primero trata de demostrar que el arte moderno ha reducido mucho su temática, renunciando

así a una amplísima gama de sentimientos y asuntos como los de la religión y el trabajo para entregarse únicamente a tres simples sentimientos: «el sentimiento del orgullo, el sentimiento del deseo sexual y el sentimiento del cansancio de vivir» [11]. Muy escandalizado, se refiere a libros franceses tan corrientes como *Les chevaux de Diomède,* de Remy de Gourmont, o *Aphrodite,* de Pierre Louÿs, sosteniendo que de igual modo que el contenido del arte moderno se ha hecho totalmente sexual o pesimista, su forma se ha hecho cada vez más embrollada, afectada y oscura. Para probarlo, Tolstoi cita poemas de Verlaine, Baudelaire, Mallarmé y Maeterlinck. De forma análoga, ridiculiza el teatro moderno —Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann— y la música moderna —Wagner, Strauss—. Se trata de condenas vagas y confusas. Hasta los golpes asestados al culto de la oscuridad —tan real— se pierden en el vacío, debido a la torpeza de los ejemplos. ¿Es que cabe encontrar algo ininteligible, pongamos por caso, en el poema en prosa de Baudelaire *Le galant tireur,* citado por Tolstoi? [12]. Pero, evidentemente, a lo que nuestro crítico objeta es al método todo del sugerir, del proceder por vía indirecta; insiste siempre en la interpretación literal, en la llana y directa información sobre la intención y el significado.

Con su acostumbrada sinceridad, Tolstoi admite, sin embargo, que lo que para él resulta incomprensible pudiera no serlo para las masas. Según confiesa, se cuenta entre los hombres que, en la primera mitad del siglo XIX, crecieron admirando a Goethe, Schiller, Musset, Hugo, Dickens, Beethoven, Chopin, Rafael, Leonardo, Miguel Ángel, etc., y que no entienden ni jota del arte moderno y hasta les gustaría ignorar su existencia. Pero el arte moderno es tan importante —reconoce—, y se halla tan difundido por Rusia, que no hay modo de ignorarlo, y no es cosa de despreciarlo simplemente porque a él no le quepa en la cabeza.

«La única ventaja que el arte que yo admiro tiene sobre el arte decadente estriba en el hecho de que el arte que yo reconozco es comprensible para mayor número de personas que el arte actual» [13]. Cualquiera pensaría que Tolstoi está ya en el buen camino para

comprender el proceso de la educación artística, por mucho que le gustara invertir esa tendencia hacia lo más exclusivista. Pero no es así. En su deseo de conseguir un arte universal, niega, sin más ni más, que sea arte aquel que no es comprensible universalmente: «Decir que una obra de arte es buena pero incomprensible para la mayoría de los hombres es lo mismo que decir de cierto tipo de alimento que es buenísimo pero que la mayor parte de la gente no puede comerlo»... «Las grandes obras de arte son grandes solamente porque son accesibles y comprensibles para todos». Cierto que el conocimiento científico requiere preparación y cierto orden —concede Tolstoi—, de modo que no se puede aprender trigonometría sin saber geometría; pero el arte —asevera sin prueba alguna— «obra sobre las gentes con independencia de la educación que tengan, y contagia a cualquiera, sea cual fuere su grado de formación» [14].

Por consiguiente, todo arte que no sea el universalmente comprensible queda incurso en general condena. Tras lo cual, Tolstoi puede reanudar sus cargas contra el arte postizo y contrahecho. Resulta que la más de las obras modernas son pura imitación y están copiadas de la realidad, o sólo tienen un barniz llamativo e interesante. En cuanto a la crítica, es cosa superflua si el arte es inmediatamente comprensible. ¿Qué pueden explicar los críticos?: «El artista, si de verdad merece tal nombre, se ha valido de su obra para transmitir a los demás los sentimientos experimentados por él. Pues entonces, ¿qué es lo que hay que explicar?» [15]. Una de dos: o se siente o no se siente. Y nuestro autor se lanza incluso a la diatriba atribuyendo a los críticos la hinchada fama de mucho arte de pacotilla. Los trágicos griegos, y Dante, y Milton, y Shakespeare, deben su categoría actual a la deferencia de la crítica. Viene después un capítulo especial dedicado a Wagner y a la cómica descripción de una representación del *Siegfried* en Moscú. Tras este largo asalto contra el seudoarte —que no sólo incluye los productos decadentes de fines del siglo, sino que se ensaña también a mansalva con las últimas obras de Beethoven, el *Juicio Final* de Miguel

Ángel, el *Hamlet* de Shakespeare, etc.—, Tolstoi vuelve a un análisis más positivo de lo que él considera arte. El criterio principal es el contagio, el poder afectivo del arte: «Una obra de arte verdadera derriba, en la conciencia de quien la recibe, la barrera levantada entre él y el artista, y no sólo eso, sino también la existencia entre él mismo y los demás que reciban en su alma la obra. En este liberarse nuestra personalidad de la separación y el aislamiento, en este unirse con los otros, radica la característica principal y el gran poder de atracción del arte» [16]. Así, pues, el arte es empatía, pero asimismo una renuncia a la individualidad, en el sentido en que Schopenhauer concebía el arte, o sea, como un escapar al principio de individuación. Tolstoi trata de definir las condiciones necesarias para el contagio afectivo y las enumera así: La «individualidad del sentimiento transmitido», la «claridad con la que ese sentimiento se transmite» y la «sinceridad del artista, esto es, la mayor o menor fuerza con que el propio artista siente la emoción transmitida». La primera condición resulta algo paradójica y sorprendente en vista de la defensa general de la absoluta universalidad que hace el crítico. Al sentar dogmáticamente éste que «cuanto más individual sea el sentimiento transmitido, tanto más enérgicamente obrará sobre quien lo recibe» [17], nos deja ver el gran residuo de subjetivismo romántico que hay filtrado todavía en su poética. Lo de la claridad de expresión ya choca menos, pese a que quepa argumentar cuán poderosos efectos emotivos se suelen conseguir con la oscuridad, el decir indirecto, el sugerir. Claro que Tolstoi no querría ni oír hablar de todo esto. «Sinceridad» parece ser otro modo más de designar el arte certero, convincente, eficazmente emotivo. En cuanto al término capital, «contagio», envuelve y encubre, para nuestro autor, todo el problema de la forma, a pesar de que a veces acepte criterios más tradicionales, como el de unicidad. Así, lo que reprocha al *Fausto* de Goethe es que carece de «la principal característica de una obra de arte: el completo acabado, la unicidad, la inseparable unidad de forma y contenido que expresa el sentimiento experimentado por el artista» [18], afirmación que parece

entrañar que el sentimiento personal, claro, sincero, debe conducir a una obra completa y perfectamente organizada. En otro lugar, al analizar *Hanneles Himmelfahrt* (La ascensión de Hannele), de Hauptmann, Tolstoi quiere establecer cierta diferencia entre la mera excitación sentimental —como al ver a la pobrecita Hannele maltratada por el borrachín de su padre— y el auténtico contagio del hombre por el hombre. Por eso asegura que en el caso de Hannele sólo se produce «un mezclado sentimiento de compasión hacia otro [ser humano] y de íntima congratulación por no ser yo el que sufre; es como lo que sentimos al ver una ejecución, o lo que sentían los romanos en el circo» [19]. Ahora bien, si no cuesta nada admitir la crítica de Tolstoi al sentimentalismo llorón del drama de Hauptmann, no vemos claro cómo, dada su teoría, es posible distinguir entre la compasión inspirada por Hannele y una genuina emoción artística.

Nuestro crítico puede llegar a algo así como unas normas valoradas *sin más* que clasificar los sentimientos con que el arte consigue contagiarnos. Distingue, pues, sentimientos buenos y malos, y entre los buenos —única esfera legítima del arte— todavía aprecia dos clases: los sentimientos sencillos de la vida común y corriente —tales como regocijo, compasión, alegría, paz, etc.— y los sentimientos religiosos «que brotan de una percepción de nuestra filialidad respecto a Dios y de nuestra hermandad con los hombres» [20]. Estas dos clases constituyen una sola realmente, pues los sentimientos sencillos son los sentimientos de comunidad entre los hombres, y a fin de cuentas, por tanto, de hermandad humana. Pero Tolstoi hace diferencia entre arte universal y arte religioso. En un famoso pasaje que ha contribuido no poco a poner en ridículo su teoría, nos da ejemplos modernos de los dos tipos de arte. Primeramente, del «arte supremo que brota del amor a Dios y al Hombre, yo indicaría *Los bandidos,* de Schiller; *Les pauvres gens* y *Les misérables,* de Victor Hugo; las novelas y cuentos de Dickens —*The Tale of Two Cities* (Historia de dos ciudades), *Christmas Carol* (Canción de Navidad), *The Chimes* (Las campanas) y otras—; *Uncle*

Tom's Cabin (La cabaña del Tío Tom) [de Stowe]; las obras de Dostoievski —especialmente sus *Memorias de la Casa de los Muertos—*, y *Adam Bede,* de George Eliot» [21]. Como arte bueno universal menciona Tolstoi el *Quijote* cervantino, las comedias de Molière; el *David Copperfield* y los *Pickwick Papers* de Dickens, los cuentos de Gogol y Pushkin, y algunas cosas de Maupassant. A esta peregrina lista hay que añadir los ejemplos de buen arte antiguo citados en otro lugar: la *Ilíada* y la *Odisea;* la epopeya del *Génesis,* en especial las historias de Isaac, Jacob y José; los profetas hebreos; los *Salmos;* las parábolas del Evangelio; la historia de Buda y los himnos de los *Vedas;* aparte de la amplia carta blanca concedida a lo popular: leyendas, cantares, cuentos maravillosos. Tolstoi relega su propia producción artística a la categoría de arte malo, excepto el relato *Dios ve la verdad, pero espera,* que tiene sitio en la primera clase (arte religioso), y *El prisionero del Cáucaso,* que pertenece a la segunda [22].

Al final, el crítico ruso esboza su visión esperanzada del arte dentro de una nueva y mejor sociedad cristiana. No habrá allí artistas especializados ni profesionales; la actividad artística será accesible a todos los hombres: en primer lugar, porque no exigirá la técnica ahora precisa, y después, porque todos aprenderán música y dibujo al mismo tiempo que a leer y a escribir. El arte del futuro será obra de todos los miembros de la comunidad que sientan necesidad de tal labor, pero sólo se ocuparán en él cuando verdaderamente sientan esta necesidad. El artista del futuro llevará la vida de los demás, ganándose el sustento con algún tipo de trabajo. No recibirá retribucción alguna por su actividad. Y eso que las tareas que se le encomiendan no son grano de anís: «Gracias a la influencia del arte auténtico, ayudado por la ciencia y guiado por la religión, la pacífica cooperación entre los hombres que ahora se mantiene por medios externos —tribunales, policía, instituciones benéficas, inspecciones en fábricas y demás— habrá de obtenerse por medio de la libre y gozosa actividad humana. El arte debe hacer que desaparezca la violencia»... «Cometido del arte es hacer que ese

sentimiento de hermandad y amor al prójimo, alcanzado ahora solamente por los mejores miembros de la sociedad, se convierta en sentimiento habitual y en instinto de todos los hombres». La última frase del tratado tolstoiano reza así: «Tarea del arte cristiano es instaurar la unión fraternal entre los hombres» [23].

El tratado de estética que hemos descrito y analizado puede completarse con el bloque de los demás escritos de nuestro autor y con los informes de visitantes y entrevistadores. *¿Qué es el arte?* no es simplemente la reacción antiestética y personal del Tolstoi último, sino que en lo sustancial representa una postura arraigada desde muy joven. Ya en 1851 dice una anotación de su diario: «El pueblo tiene su propia literatura, bella, inimitable. No quiere otra literatura más alta, ni la hay tampoco» [24]. Un relato temprano, *Lucerna* (1857), contrapone la belleza del arte primitivo a la petulante civilización. Cuando Tolstoi enseñaba a los hijos de sus campesinos (1862-1863), se enfrentó con el problema de la educación artística en el terreno práctico y llegó a conclusiones de lo más primitivistas. Grande fue su sorpresa al descubrir que dos aldeanitos de once años, que apenas si conocían las primeras letras, estaban magníficamente dotados para el cultivo del cuento. Publicó uno de estos relatos en su revista, *Yasnaya Polyana,* y no sólo lo declaró de valor «igual a cualquier otra cosa de la literatura rusa», sino que, pensando sobre él, sacó la más extremosa conclusión: todo el arte contemporáneo está dirigido solamente a las clases superiores. Rechaza de plano —como hará luego en *¿Qué es el arte?*— el argumento de que, para apreciarlo, hace falta cierta preparación; «¿Quién dijo tal? ¿Por qué? ¿Qué lo prueba? Eso es sólo un subterfugio, una artimaña para escapar de la desesperada posición a que nos ha llevado la errada dirección de nuestro arte, producido para una clase sola. ¿Por qué la belleza del sol, la belleza del rostro humano, la belleza de sonidos de una canción popular, la belleza de las hazañas de amor y sacrificio, son accesibles a todos y no requieren ninguna preparación?» [25]. Tolstoi se duele de que faltan por completo las lecturas propias para niños campesinos. Y duda

de si mientras no se haga una literatura aconsejable para el pueblo, vale la pena aprender a leer.

Así, pues, lo que se dice en *¿Qué es el arte?* puede verse confirmado en casi todas las etapas de la vida de Tolstoi e ilustrarse con otros escritos desperdigados. De ellos el más conocido es *Shakespeare y el teatro* (1906), que serviría de prólogo al folleto *Shakespeare y las clases trabajadoras,* obra de un juez de Nueva York, Ernest Howard Crosby. Allí exponía Crosby la vieja creencia de que Shakespeare fue hombre de mentalidad aristocrática y hostil al pueblo. El ensayo de Tolstoi comparte los argumentos del juez, y aun los refuerza lanzando un ataque general contra la moralidad de Shakespeare. Si resulta que el dramaturgo inglés respaldaba a los poderosos, abrazaba el principio de que el fin justifica los medios, etc.; y, por otro lado, le tenía sin cuidado la religión. Pero, además de inmoral, Shakespeare es un mal artista. Laboriosamente, Tolstoi toma la trama del *King Lear* y la vuelve a contar a su modo, con un tono ridiculizador que recuerda a Rymer o a Voltaire, de lo cual concluye que el antiguo drama *King Leir* era mucho más sensato y conmevedor. Si para el crítico no deja de ser un juego de niños el demostrar la inverosimilitud del *Rey Lear* o la desconcertante falta de explicaciones respecto a la conducta de Hamlet, patina sin remedio al afirmar que la lengua de los personajes shakespirianos, descontado Falstaff, carece de individualidad. Asimismo, echa una mano de una descabellada historia (tomada de fuentes germanas) sobre la fama de Shakespeare, tratando de hacernos creer que fueron los alemanes los que desenterraron a este autor del olvido en que había caído, y ello con objeto de asegurarse una maza con que aporrear a los franceses y justificar el arte objetivo, es decir, el arte amoral e inmoral de los clásicos alemanes. Goethe aparece como el principal encartado. Al final, Tolstoi deplora el divorcio surgido entre el teatro y la religión, el declinar de la escena hacia una diversión frívola e inmoral. Confía vagamente en una nueva forma de la dramática moderna que alumbre y robustezca en el hombre el más alto grado de conciencia religiosa [26].

El otro singular documento de Tolstoi es su introducción a una antología rusa de cuentos y relatos de Maupassant (1894). De fecha anterior a la publicación de *¿Qué es el arte?,* ofrece ligeras variaciones al definir los requisitos del buen arte. La primera condición del contagio afectivo era, recordemos, la «individualidad», pero ahora se dice de ella que es «una relación justa, o sea moral, entre el autor y su asunto», un conocimiento de las diferencias entre el bien y el mal. Los otros dos requisitos son idénticos a los de *¿Qué es el arte?:* claridad de expresión y sinceridad. Después, nuestro crítico estudia con gran simpatía las novelas de Maupassant, entre las cuales establece distinciones muy certeras. Le gusta sobre todo *Une vie,* la mejor novela francesa desde *Les misérables.* La relación moral de Maupassant con sus personajes es la que debe ser: odia de veras al soez libertino que destruye la felicidad y la paz de una familia encantadora, o bien se indigna justamente —por eso merece elogios *Bel-Ami*— contra el éxito y la prosperidad de un bruto sensual. Ahora bien, las novelas últimas dan pruebas de un declive moral y artístico, llevan el sello de la indiferencia, el apresuramiento y la irrealidad, fomentan el gusto por lo sucio y obsceno. Pese a ello, Tolstoi descubre en Maupassant a un hombre que piensa con rectitud, que supo calar en la sociedad de su tiempo y ver los males de la vida y del sexo: «Maupassant tenía talento, es decir, vio las cosas en lo que tienen de esencial, y por ello, involuntariamente, acertó a discernir la verdad». Un conflicto entre teoría y práctica se daba en el autor francés: «Quería él exaltar el amor sensual, pero cuanto mejor iba conociéndolo, tanto más lo maldecía» [27]. Lo mismo que Dobrolyubov, Tolstoi ve el arte como una involuntaria e inconsciente penetración intuitiva en la verdad, penetración que el artista quizá intente falsear con sus teorías, pero que no podrá evitar si se trata de un artista auténtico, recto y sincero.

Tolstoi aplica el mismo principio a la novelita de Chejov *Querida* (1905). Se vale aquí del pasaje bíblico que cuenta cómo Balaam bendijo al pueblo de Israel, aunque había subido al monte con intención de maldecirlo *(Números,* 33-34). Lo mismo le ocurre a Che-

jov: quería reírse de la pobre e ignorante mujer que como un papagayo repetía las opiniones de sus tres maridos, pero involuntariamente envolvió a aquella dulce criatura en un halo de amor: «Él deseaba tirar por el suelo a la Querida, y al mirarla con los ojos atentos de un poeta, ha acabado enalteciéndola» [28]. Aunque atinado al interpretar este relato, Tolstoi no se percata de que Chejov no andaba lejos de su punto de vista, ni de que, probablemente, no experimentaba tal conflicto: muy bien podía reírse de ella y, a la par, profesarle simpatía y admiración.

Las críticas sobre Maupassant y Chejov neutralizan un tanto la patente impresión de elementalidad y didacticismo crudos que podrían producir muchas declaraciones de Tolstoi. Sin embargo, nada costaría reforzar el mal sabor dejado por éstas reuniendo opiniones del autor ruso acerca de sus contemporáneos —casi siempre de fecha tardía—, enunciadas con tono despreciativo y fatuamente conservador.

Véanse algunas. Nietzsche es objeto de condena por su «palabrería inmoral, grosera, engolada, incoherente», y tenido por loco de remate [29]. Ibsen figura también en la lista de aversiones del crítico: «Leí todos sus dramas y el poema *Brand:* todos son artificiosos, falsos, y están mal escritos, en el sentido de que no hay personaje suyo que no carezca de verdad y de consistencia» [30]. No menos malparados salen Kipling, Strindberg y Wilde; a *Salomé,* por ejemplo, se la califica de «absoluta locura, simple sarta de palabras» [31]. Tolstoi desprecia y condena, análogamente, a los simbolistas rusos: Merezhkovski, Shestov, Rozanov, etc. Todavía encontró algo bueno en Kuprin y en el Andreiev de los primeros tiempos; y, entre los contemporáneos más jóvenes, destacó admirativamente a Chejov y a Gorki [32]. Con todo, la admiración por Chejov no se extendía a sus piezas teatrales. Al propio autor le dijo que eran «peores aún que las de Shakespeare [33]. Por lo general, Tolstoi emite juicios sin la menor justificación. Sólo alguna vez nos deja atisbar un poquito de sus principios. Por ejemplo, le desagradaba Flaubert y condenó *La leyenda de San Julián,* llamándola «una indecencia re-

pugnante» [34]. Las razones de ello las da en otro sitio, en la introducción a los *Cuentos campesinos* de S. T. Semenov:

> El último episodio, concebido como el más conmovedor de la historia, es aquel donde Julián se acuesta en el mismo lecho del leproso y le da calor con su cuerpo. El leproso es Cristo, quien se llevará a Julián al cielo. Todo esto está dicho con gran maestría, pero siempre que leo este relato me quedo absolutamente frío. Tengo la impresión de que el propio autor no habría hecho ni deseado hacer lo que hace su héroe, por lo cual yo mismo no deseo hacerlo ni experimento la menor conmoción cuando leo tan asombrosa hazaña [35].

Difícilmente se podrá llevar más lejos el argumento *ad hominem,* la identificación literal con una figura. Al fin y al cabo, Flaubert no es San Julián.

Las concepciones artístico-literarias de Tolstoi sientan muy radicalmente una teoría emocional, afectiva, donde todo el acento carga sobre tres elementos: la sinceridad del artista, el efecto emotivo de lo escrito y la verdad o la honradez con que es reproducida la realidad. Ignorada queda la obra de arte como objeto y estructura de signos lingüísticos, y lo mismo ocurre con la invención, la fuerza imaginativa del artista, o con el papel de la tradición y las convenciones. Tolstoi ve en su teoría la única salvación frente a la alienación del artista respecto de la sociedad, el profesionalismo moderno, y también frente a la hipocresía, falsedad, fantaseo y oscuridad de la literatura moderna. Fue Tolstoi quien planteó —acaso con claridad más tajante que ninguno de sus contemporáneos— la cuestión del desgarramiento entre el artista y las masas, todo el problema de una literatura universal y de signo popular. El problema de la literatura de masas lo ha resuelto en nuestro tiempo la Unión Soviética en muy distintos términos, a costa lo mismo de los valores religiosos tan amados por Tolstoi que de las sutilezas estéticas por él condenadas.

XIII

LA CRÍTICA ALEMANA

En Occidente, la literatura alemana de la segunda mitad del siglo XIX es una absoluta *terra incognita* hasta la llegada de Nietzsche. Incluso excelentes poetas y novelistas como Gottfried Keller, C. F. Meyer, Wilhelm Raabe y Theodor Fontane son perfectos desconocidos, salvo para unos cuantos especialistas. Y, por fuerza, la crítica alemana del tiempo todavía ha de resultar más oscura. No hay una sola figura poderosa que destaque como portavoz del país, según ocurrió con Sainte-Beuve y Taine en Francia, De Sanctis en Italia y Brandes en Dinamarca. Y, sin embargo, no sólo fue ésta la época de la gran expansión de la erudición literaria especializada, el período en que la *Goethe-philologie* casi se convirtió en una rama del saber, sino cuando los estudios literarios florecieron en formas estrechamente vinculadas con la crítica propiamente dicha: historiografía literaria, biografía literaria, poética técnica. En cuanto a la forma tradicional de la actividad crítica, o sea, el ensayo crítico, pocas obras de valor duradero produjo la Alemania de entonces. Sólo Karl Hillebrand parece comparable a los ensayistas de Occidente, y permaneció por propia decisión muy al margen de los asuntos alemanes. No podían faltar, claro está, los militantes de cada día, como Julian Schmidt y Paul Lindau en Berlín, y Ferdinand Kürnberger en Viena. Theodor Fontane tuvo una larga carrera co-

mo crítico teatral en Berlín, antes de que diese la bienvenida al nuevo movimiento de los años ochenta: el naturalismo. El oleaje del naturalismo, que parecía una ruptura radical con el pasado, remitió muy pronto, con todo, y antes de doblar el siglo, el círculo de Stefan George reorientaría la situación literaria en una dirección muy diferente. Sobre este círculo se dejará sentir el influjo de un pensador que apareció por primera vez en los años setenta: Friedrich Nietzsche, el más original, extremista y desconcertante crítico de la época. Con él habremos de cerrar nuestras consideraciones, pues la crítica literaria del círculo de Stefan George pertenece de lleno al siglo XX.

La historia literaria alemana de este período alcanza metas impresionantes, particularmente por obra de Hettner (1821-1882). Su *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (Historia literaria del siglo XVIII, 6 vols., 1856-1870) combina felizmente la narración, la caracterización y la crítica. No todos los tomos versan sobre la literatura alemana; los dos primeros, a modo de instrucción, se ocupan de las letras de Inglaterra y Francia. Pero los cuatro últimos son muy superiores, en parte por los propios progresos del crítico y en parte porque había de sentirse mucho más familiarizado con lo alemán. El volumen dedicado a Francia (1860) supuso no poca valentía en su época, debido a que, como dice quejoso el autor, «En Inglaterra y en Alemania ya no se la lee ni se la conoce [la literatura francesa del siglo XVIII], sino que se la denigra». Hettner observa «un indestructible núcleo de verdad, un noble entusiasmo y energía» [1] en el pensar y el vivir de los *philosophes,* y ve la Ilustración como una fase positiva en la historia del mundo. Asimismo, protesta contra la costumbre alemana de dar de lado a un pensador de la talla de Voltaire porque carezca de sistema y adopte un tono intranscendente. Nuestro historiador expone con la mayor simpatía las ideas de Voltaire, Montesquieu, Diderot y Rousseau. En los volúmenes de tema alemán subraya con fuerza la influencia ejercida por aquellos autores, y en particular la de Rousseau sobre

Herder, Goethe y Schiller. La principal lección de Hettner es ésta: «Ya va siendo hora de que dejemos de hablar exclusivamente, cuando nos referimos a los *ilustrados* franceses de su carácter disolvente, destructor, negativo, y de su frivolidad y desvergüenza» [2].

Menos notable es el volumen precedente, consagrado al siglo XVIII inglés (1856). Hettner aprecia bien poco la poesía de Dryden y Pope, «extraordinariamente chata y secamente racional», y pone los reparos de siempre a la moralidad y la incoherencia de Sterne [3]. Simpatiza, sin embargo, con el empirismo y el deísmo, explica bastante bien el ambiente intelectual y escribe favorablemente sobre Defoe, Swift y Fielding.

Sería injusto despreciar estos volúmenes introductorios. Pero Hettner alcanza su cumbre cuando analiza la Ilustración y el clasicismo de su país. Los volúmenes alemanes son modelo de claridad expositiva, rica documentación y crítica honrada. En ellos reafirma los principales temas de sus escritos juveniles, que tenían un carácter más polémico, actualizador y crítico.

Lo primero que escribió Hettner fue un folleto, *Gegen die spekulative Aesthetik* (Contra la estética especulativa, 1845), dirigido contra Hegel y Vischer, donde, basándose en un naturalismo derivado de Feuerbach, echa por tierra todo el edificio de la estética especulativa. Pecando de ingenuo, asegura que el arte queda siempre por debajo de la naturaleza: frente a la Venus de Médicis, en Florencia, se nos van los ojos tras las chicas de carne y hueso que admiran la estatua, y no hay paisaje pintado que pueda competir con la vista de la bahía de Nápoles [4]. Hettner se opone tanto al clasicismo abstracto de un Winckelmann, que se le figura divorciado de la vida y de la historia, como a la exaltación romántica de la fantasía. Insiste mucho en que el lenguaje del poeta no es un signo indiferente y mecánico, sino el material mismo de la poesía. La técnica y las leyes del estilo forman parte de la propia creación artística. Pero lo extraño es que Hettner separe contenido y estilo, dando valor histórico al primero y negándoselo al segundo. El estilo es el objeto de la teoría; el contenido, de la historia. Por consi-

guiente, toda teoría desemboca en historia. La estética y la historia del arte componen juntas una sola y orgánica «ciencia del arte» [5].

El radicalismo de Hettner aparece muy suavizado en su siguiente librito, *Die romantische Schule* (La escuela romántica, 1850). En una época en que los círculos liberales (a los cuales pertenecía él en alma y vida) identificaban el romanticismo con la reacción y el oscurantismo retrógrado, Hettner demostró que esto sólo es verdad en su última fase, que los primeros románticos estaban íntimamente unidos con Goethe y Schiller, y que todos ellos compartieron la maldición común a la literatura alemana: el desarraigo de la sociedad, el conflicto entre vida y poesía [6]. Existe —sostiene el crítico— una continuidad entre el clasicismo y el romanticismo germanos: Goethe y Schiller escaparon a Grecia, los románticos a la Edad Media y a los antiguos teutones. Hettner extrema su rigor contra clásicos y contra románticos. Por de pronto, Goethe y Schiller vacilaron entre el naturalismo y el idealismo. Schiller, aunque Hettner le considere superior a Goethe en comprensión de la antigüedad, se mostró obsesionado en sus últimos dramas por la fútil ambición de resucitar la antigua tragedia del destino; sólo fue poeta de la libertad en su juventud [7]. Y los románticos consiguieron ser libres, pero de qué modo: entregándose al subjetivismo sin freno y a la ironía irresponsable. Lo que aclama Hettner es los comienzos de la poesía «histórica», o sea, la poesía preocupada por presentar realistamente las fuerzas e intereses de la historia. El Tieck último y Hebbel, a quien nuestro crítico había conocido en Nápoles en 1845, apuntan en la buena dirección; pero un renacer de la poesía sólo podrá ocurrir con «una nación grande y libre» [8]. Anima al Hettner de los primeros tiempos la esperanza política en una Alemania liberal y unificada. Le diferencia de Gervinus no ver ninguna contradicción entre arte y política, así como confiar en la inminente resurrección del arte.

Un nuevo librito, *Das moderne Drama* (1852), está aún más conectado con el presente y el porvenir. Esperaba su autor que el folleto influiría sobre los jóvenes dramaturgos, esperanza que no

se iba a realizar hasta mucho más tarde, cuando el mozo Ibsen lo lea entusiasmado [9]. Hettner había discutido estos problemas con Gottfried Keller en conversaciones y cartas, y tenía la impresión de estar pergeñando una poética teatral para su bien dotado amigo suizo [10]. Como toda su época, el crítico alemán siente grandísimo interés por la tragedia histórica. Le acucia el deseo de mostrar que las piezas históricas de Shakespeare no deben ser tomadas por modelo; en los mejores casos —*Coriolano* es la destacada aquí— son más bien tragedias psicológicas de carácter. Para salir triunfante, la tragedia histórica no tiene que remover antiguallas, sino nutrirse de los «sentimientos y necesidades» del tiempo, del patetismo político [11]. El teatro burgués le parece a Hettner más verdaderamente «histórico» que el teatro histórico. Incluso *Romeo y Julieta, Otelo* o *Timón de Atenas* son tragedias familiares burguesas, y el teatro del futuro ha de ser social, bien sea de condiciones de vida, de pasión o de ideas. Entre los tres tipos es el último el que Hettner valora más alto: como fuentes de lo trágico, la intriga y la trama complicada son inferiores al carácter. En la tragedia no puede haber azar; su mundo debe ser un mundo absolutamente racional y de íntima necesidad. Tipo supremo trágico es la tragedia de ideas, la cual cree ver Hettner realizada, si bien de modo imperfecto todavía, en las mejores obras de Hebbel [12]. El crítico confía también en una nueva comedia que habría de ser «un espejo transfigurador de la situación real del mundo», de contenido aristofánico y de forma realista. Espera asimismo un drama musical, aunque tenga sus recelos respecto a Wagner, de quien, por lo demás, no pudo conocer después sino las primeras óperas [13].

Estas sugerencias y sueños serían desmentidos por los acontecimientos posteriores: Keller enterró sus planes dramáticos, no surgió ningún nuevo teatro alemán, y Hettner se volvió a su *Historia,* donde iba a desarrollar los temas apuntados en *La escuela romántica.* Pasajes enteros de dicho librito pasaron a la *Historia* grande. Pero ésta es mucho más detallada y nos retrotrae mucho más atrás en el pasado (hasta el final de la Guerra de los Teinta Años, 1648).

Además, está animada por una concepción esencialmente distinta. Ahora el clasicismo alemán aparece como continuación directa de la Ilustración, como un resurgir del Renacimiento. Su evangelio de unidad le parece a Hettner la más hermosa flor de la civilización occidental, pues ha hecho de los alemanes «el pueblo más culto, y espiritualmente más libre, de la tierra» [14]. Puede que Goethe no iguale a Shakespeare «en la firme seguridad y potencia elemental de la forma poética; pero le supera en la profundidad y amplitud del contenido espiritual, en la elevación y pureza de su vida interior» [15]. Por suerte, tales desmesuras patrióticas, y no menos el bombo prodigado en particular a *Nathan der Weise, Iphigenie, Wilhelm Meister* y *Hermann und Dorothea,* tienen como contrapeso el análisis ideológico siempre sereno y una multitud de rigurosos análisis críticos sobre las más famosas obras de los clásicos alemanes.

Hay dos tipos de arte que aprueba complacido nuestro autor. El primero es el arte realista, psicológico, los tiernos pormenores de *Goetz* y *Egmont,* la incomparable vitalidad de la primera parte de *Fausto,* el purísimo estilo alemán de *Kabale und Liebe* (Intriga y amor). Pero este arte, reconoce Hettner, tiene límites estrictos, por lo que hay que estimar mucho más valioso el idealista, tal como se refleja en la fase clásica de los escritos de Goethe y del pensamiento de Schiller. En este sentido, *Iphigenie* representa la perfección, «la alta idealidad del mejor Renacimiento italiano» [16], como asimismo ocurre con las *Elegías romanas* y *Hermann.* En cambio, la fase última de la evolución de Goethe recibe un fallo condenatorio por su falso clasicismo. *Die Natürliche Tochter* no es arte del Renacimiento, sino seudoarte, muerta imitación. Desde el mismo ángulo será tratado también Schiller: el Schiller primero, aunque elemental y sólo realista, resulta admirable; pero el Schiller posterior se equivocó de mala manera al abrazar la concepción clásica de una tragedia del destino. *Wallenstein* es objeto de una aguda crítica que lo describe como oscilante entre dos formas de tragedia: la de carácter y la del destino [17]. *Maria Stuart,* por su parte, presenta un asesinato legal sin la menor relación directa entre aculpa y casti-

go. *Die Jungfrau von Orleans* está viciada, análogamente, por someter a la heroína a un mandato arbitrario que ella quebranta, cometiendo así un pecado que no es tal pecado a nuestros ojos. Y *Wilhelm Tell* se desintegra a todas luces: no hay relación necesaria entre la venganza personal del héroe contra Gessler y la lucha de los suizos por su libertad. Sólo con *Demetrius* volvió Schiller a la auténtica tragedia de carácter [18], pero de ella no tenemos más que un fragmento, a causa de la muerte del autor.

De forma semejante trata Hettner al Goethe de la madurez. La incomprensión de símbolos y alegorías le hace condenar con harta ligereza la segunda parte del *Fausto*. Sin embargo, es agudo el análisis que dedica a *Die Wahlverwandtschaften* (Las afinidades electivas). Curioso: aun considerándola como modelo y fuente de la novela social moderna, la estudia como si de una tragedia se tratase. El conflicto que allí se da entre la indisolubilidad del matrimonio —que, con sus derechos de indudable validez, aparece como la fuerza del hado— y «la magia natural predestinada y fatalista» [19] de las afinidades electivas le resulta increíble de todo punto, calculado con sobra de ingenio y de artificio.

En esos análisis sobresale el Hettner crítico. El Hettner historiador atiende al encuadramiento de obras y vidas dentro de una situación cultural, pero con frecuencia renuncia a explicar causalmente hombres y monumentos. Winckelmann parece «caído del cielo». La poesía «anacreóntica» alemana no puede ser explicada por la historia cultural [20]. Lo estudiado siempre son las conexiones internacionales, e igualmente son tenidas en cuenta las manifestaciones paralelas en las otras artes, sin olvidar la música. Plena atención se dedica a las ideas: estéticas, filosóficas, teológicas, científicas. Y el encuadre ideológico es, cabalmente, lo que más ha envejecido en el libro de Hettner. Profesa éste un liberalismo inflexible, incapaz de simpatía por cuanto no sea dar alas a la democracia parlamentaria, a la religiosidad protestante no ortodoxa y al idealismo kantiano; materialismo, misticismo o catolicismo le importan poco. Como crítico de arte, el no alabar más que el seudoclasicismo

—Carstens, Thorvaldsen y Schinkel [21]—, podrá no alterar mucho las cosas, pues poco más había entonces que valiese la pena; pero como crítico literario, los gustos de nuestro autor se contentan demasiado fácilmente con el justo equilibrio de realismo e idealismo en la fase clásica de Goethe y Schiller.

Con todo, y sean cuales fueren las flaquezas de Hettner en saber y sensibilidad, su *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* se cuenta entre los poquísimos hitos de la historia litetaria en el ocaso del siglo XIX. Yo la creo superior a *Las grandes corrientes de la literatura del siglo XIX,* de Brandes, y a la *Histoire de la littérature anglaise,* de Taine, si bien tenga que rendirse ante la magna *Storia della letteratura italiana,* de De Sanctis. Hettner, a pesar de su generosidad en las citas y en los datos concretos, siempre se queda en el plano del análisis abstracto, hasta cuando se mete a psicólogo. Su sagacidad y su patetismo moral son indudables; lo que le falta es el poder evocativo y la sensibilidad de De Sanctis y hasta de Taine.

La obra de Wilhelm Scherer (1841-1886), el historiador literario alemán que gozó de mayor influencia a finales del siglo, evidencia de modo muy llamativo el cambio de clima intelectual que se produce con la victoria del positivismo. La erudición literaria se convirtió —o a ello aspiró, al menos— en ciencia social inductiva, regida por un determinismo inflexible, dirigida a investigar y explicar por completo el proceso poético y las leyes generales de la historia. Desde fecha muy temprana (1866), Scherer estudió y discutió las doctrinas de Buckle, Comte y Mill [22]. Su obra póstuma, *Poetik* (1888; escrita en 1885), aprovecha las aportaciones de la antropología, la psicología y la teoría económica. Hasta las enseñanzas del historiador de la economía Wilhelm Röscher (1817-1894) le sugirieron nuevos términos y problemas [23].

Scherer formuló sus objetivos en multitud de escritos dispersos, con frecuencia relativos a Goethe, o en sus análisis de la erudición anterior. Deseaba someter a prueba «si la legislación general de

la naturaleza se extiende también a las producciones poéticas, o si a los caprichos de la fantasía se les ha reservado un lugar de excepción dentro del plan del mundo» [24]. Tenemos que refutar, dice, el viejo dicho *individuum est ineffabile* [25], valiéndonos de una teoría determinista del genio parecida a la de *race, milieu, moment* de Taine. A esta fórmula prefiere Scherer la suya, *Ererbtes, Erlerntes, Erlebtes* [26], donde «herencia» significa nacionalidad, familia, etc.; «saber» (lo aprendido) significa tradición literaria, y «experiencia» (vivencia) las vicisitudes biográficas. En la práctica, Scherer indaga fuentes, analogías, paralelos literarios, y también los modelos vitales. Nada de esto es nuevo, ciertamente, pero la cuidadosa atención a cualquier tratamiento anterior de un tema y la búsqueda incansable de posibles sugerencias en la biografía de un escritor constituyen rasgos peculiares de su modo de proceder. «No se puede ir muy lejos», observa, «en la búsqueda cuidadosa y reflexiva de semejanzas entre la vida y progresión de un poeta, por un lado, y sus obras, por otro», ya que «la fuerza de la fantasía no es sino la fuerza de la memoria... La producción de la fantasía es, en lo esencial, reproducción» [27]. Por encima de la explicación de las distintas vidas y obras, se despierta en la mente de Scherer la esperanza de establecer leyes de la historia literaria, armonías, recurrencias. Creyó haber descubierto una de estas leyes al sentar que las épocas de florecimiento de la literatura alemana se producían invariablemente cada seiscientos años (así, en el 600, 1200 y 1800), y que sus períodos de profunda decadencia habían ocurrido exactamente en el 900 y el 1500, todo lo cual daba pie para trazar una bonita curva simétrica y para esperar —flaco consuelo— un nuevo florecimiento literario en el año 2400 [28]. En fin, da vueltas en su cabeza a una poética científica ideal, de tipo comparativo, que arrancaría de las actitudes espirituales de las naciones primitivas y permitiría rastrear el origen de los géneros poéticos [29].

Por muy indulgente que seamos con la inacabada *Poetik* de Scherer, muchas veces nos deja una impresión de incongruencia, de elementales respuestas. Ya la definición misma de la poética: «la doc-

trina del verso, además de algunos usos de la prosa que están en estrecha relación con los del verso» [30], esquiva el problema capital de la naturaleza de ese parentesco. Y análogamente, al dejar fuera de la estética los juicios, no advierte nuestro autor que los readmite de nuevo por la puerta trasera cuando escribe: «Una poesía de la que puede decirse que ha movido a los hombres más nobles de todos los tiempos, es más valiosa, ciertamente, que otra cualquiera» [31]. El origen de la poesía es analizado en términos naturalistas —saltos, danzas, cantos, risas, goce sexual— para llegar a la conclusión, desconcertante por lo fútil, de que «la poesía nace de la alegría y afecta como placer a la mayoría de los hombres». [32] Donde asoma algo nuevo es en el siguiente apartado, relativo al valor de la poesía e iniciado con los venerables tópicos del entretener y deleitar, entre otros. Ahora la poesía es una especie de «mercancía», que tiene su «valor de cambio» y se rige por la oferta y la demanda [33]. Y el poeta tiene que ver con tres factores de la producción: naturaleza, capital y trabajo. Pero esta terminología de economista no hace sino encubrir los viejos problemas. Se nos dice, por ejemplo, que el escritor debe mirar a la naturaleza «con los ojos de un poeta», aunque no en qué consiste esencialmente esa peculiaridad. El «capital» de que se sirve el poeta es la tradición literaria; el «trabajo» es el proceso de composición, rúbrica bajo la cual se nos informa graciosamente sobre la colaboración entre escritores, obra interrumpida y cosas por el estilo [34]. Nos adentramos luego en la sociología del escritor, su procedencia, educación, la estimación de que gozó, y a continuación pasamos a reflexionar sobre el público literario, sus diferencias, y las condiciones para agradarle mediante la verdad y la verosimilitud. Dentro de las «ayudas estéticas» encaminadas al deleite oímos hablar de la congruencia de forma y contenido y de la forma interior y exterior. Por cierto que el término «forma interior», procedente de Wilhelm von Humboldt, se ha vaciado de su contenido neoplatónico original: en Scherer sólo es sinónimo de «la específica concepción del tema por parte del poeta» [35]. Dentro de los «temas» encontramos grupos

clasificados bajo rótulos como el de «Botánica»: la canción de Mignon, *Kennst Du das Land?,* está encuadrada precisamente en ese grupo botánico, parece ser que porque en ella se alude a limones y naranjas. Finalmente llegamos a la «doctrina general de los motivos». ¿Y qué es el motivo? «Una parte elemental, y con unidad propia, del tema poético» [36]. Scherer rechaza el término «idea» en razón de sus asociaciones intelectualistas hegelianas y concluye que los motivos llevan a una panorámica sobre el pensar, sentir y obrar humanos. Su doctrina general de los motivos es una doctrina de la ética. En la práctica, Scherer clasifica los motivos alistando relaciones humanas como matrimonio, amor antinatural, amistad, etc. Siguen las «figuras de complicación»; por ejemplo, «distancia espacial entre los amantes». También son clasificados efectos como lo placentero, lo cómico y otros. El capítulo sobre la forma interior debate la diferencia entre elección objetiva y subjetiva y su modo de tratar los temas, y dentro de la «forma interior objetiva» hace distinciones como las de realismo, naturalismo e idealismo. En cuanto a la «forma interior subjetiva», es realmente la «manera» (estilo) y puede ser «humorística, satírica, elegíaca o idílica», conforme a las actitudes «sentimentales» establecidas por Schiller. El capítulo último se ocupa de la forma externa: géneros, composición, lenguaje y métrica [37]. En suma, todo el libro nos deja una impresión de algo extrañamente embrionario y hasta candoroso: vemos una mente que camina tanteante en una dirección parecida a la que Dilthey buscaba por ese tiempo y a la que consiguió encontrar en Rusia Alexander Veselovski con una sabiduría incomparablemente mayor.

Sin embargo, la gran obra de Scherer como historiador literario supone el mejor mentís a la menguada conciencia teórica de la *Poetik.* Esa elementalidad de la *Poética* y de otras declaraciones teóricas suyas no hace sino reflejar el conflicto fundamental que se daba en nuestro hombre y en su tiempo. Scherer se afana por adquirir el nuevo enfoque científico: no hay duda de que está convencido e incluso deslumbrado por las perspectivas de la poética comparada, las leyes de la historia, la explicación determinista absoluta.

Pero, en realidad, todas sus raíces y toda su energía se nutren del pasado romántico. Scherer se había formado en la filología germánica, siguiendo las huellas de Jakob Grimm. Su primer libro fue una monografía sobre el fundador de la *Germanistik* (1862). Colaboró con Karl Müllenhof en una edición de la poesía y prosa alemanas de los siglos VIII al XII (1864), y dedicó un extenso libro a la historia de la lengua alemana (1868) [38]. En la *Geschichte der deutschen Literatur* (1883), que alcanzó enorme éxito, Scherer utiliza la pauta del florecimiento y decadencia de la literatura alemana conforme a intervalos de seiscientos años. Intenta aquí y allá rastrear fuentes y modelos: nos dice que Orestes es Goethe y que Frau von Stein es Ifigenia; que el Wallenstein de Schiller está modelado sobre Goethe y sobre Karl August, el duque de Weimar, y que las peripecias vitales de Fausto marchan parejas a la vida misma de su autor [39]. Pero, en su inmensa mayoría, estas páginas se limitan a informar, describiendo, caracterizando, narrando con destreza la progresión de la literatura alemana. El temple ético es nacionalista, prusiano y protestante (aunque Scherer había nacido en un pueblo austríaco). En la juvenil dedicatoria a Müllenhof que iba al frente de *Zur Geschichte der deutschen Sprache* (1868), nuestro autor hablaba, al estilo romántico, de la colaboración de la poesía y la ciencia en «un firme plan nacional de vida», y entendía la *Germanistik* como una ciencia que aspira a definir «un sistema de ética nacional», «una doctrina de valores y deberes nacionales» [40]. Pues bien, la *Historia* es el inventario de esos valores nacionales que han de oficiar a la vez de modelos morales y artísticos. La congruencia entre gustos estéticos y aprobación moral explica que se exalte a *Hermann und Dorothea* como «la cima de todo nuestro arte moderno»... «El tono homérico está ligado para siempre al mejor contenido de nuestra vida patria» [41]: a la solidez nacional, a la resistencia frente al extranjero y la Revolución; a la confianza en las prístinas verdades del amor y la lealtad. De igual modo, *Iphigenie* es celebrada por sus valores humanos y el poder curativo de la feminidad, así como por su clasicismo, que al crítico le parece «la

dramática de Racine elevada a un más alto grado» [42]. En cambio, Scherer no podía estar de acuerdo con Grillparzer (a quien había dedicado tempranamente un largo estudio [43]), que no predica sino resignación, sencillez de corazón y de espíritu. Si este dramaturgo llega a tratar el tema de Juana de Arco, la hubiese hecho perecer, porque consideraría poco femenino mandar un ejército. Bancban, el protagonista de *Der treue Diener seines Herrn* (El fiel servidor de su amo), es «un burócrata austríaco de la vieja escuela, lleno de nimios escrúpulos», un símbolo del servilismo [44]. De este nacionalismo activista está impregnado el libro de Scherer, que concluye interpretando el final de la segunda parte del *Fausto* como una llamada a la acción social. La parte consagrada a la literatura moderna comienza con una alabanza de Federico el Grande y acaba con el barón von Stein, forjador de la victoria sobre Napoleón; pero las palabras finales exteriorizan la inquietud de que la nación ha llevado demasiado lejos su materialismo: ya es hora de recordar las conquistas espirituales del pasado [45].

Comparado con Hettner y con Gervinus (por no hablar de los Schlegel), asombra el declive de Scherer en talento y ambición crítica. Muchas obras son descritas sin el menor juicio explícito: ni *Egmont* ni los dramas de Schiller dan pie al análisis crítico. Pero no es que los juicios falten por completo. Son los criterios del clasicismo alemán los que dominan, bien implícitos, bien aplicados abiertamente, como al distinguir entre naturalismo, realismo típico e idealismo, ejemplificados en las tres etapas de la evolución goethiana [46]. Patrones realistas se hacen valer a veces, y no con mucha propiedad. Así, al decirse que Klopstock hubiera hecho bien en estudiar los libros de viajes sobre Palestina antes de escribir su *Mesías* [47]. Heinrich von Kleist recibe alabanzas por el realismo de su arte característico, sus «colosales figuras» y hasta su «objetividad» [48]. Al tratar de *Fausto,* Scherer se afanó en reconstruir una primera versión en prosa de esta obra (teoría refutada más tarde por el descubrimiento del primitivo *Fausto,* el *Urfaust* [49]), y defendió de forma sinuosa los convencionalismos de algunas de las canciones que can-

ta Gretchen. Se pregunta: «¿Puede una muchacha ingenua resumir con tanto orden su estado de ánimo?» (refiriéndose al monólogo de la escena de la rueca); y cree necesario aclararnos, para justificar estas «ficciones idealistas», que «Gretchen no sabe componer versos» [50]. Si aquí los supuestos parecen de un naturalismo grosero, en otros contextos llega Scherer a ensalzar *Die Braut von Messina* como «la más alta obra de arte puro» compuesta por Schiller, y a destacar con particular admiración el arte del cuento maravilloso cultivado por Raimund o por Chamisso [51]. Estas incertidumbres, propias de una confusa mescolanza de gustos clásicos, realistas y académicos, son las que le permiten, por ejemplo, emparejar a Eichendorff con el insignificante Wilhelm Müller, descartar a Hölderlin por nebuloso y sombrío, y admirar juntamente a Geibel y a Freytag [52].

Aun así, no sería justo cargar sobre las espaldas de Scherer o de su «escuela» (un nombre no más con que englobar a investigadores tan diferentes) todos los pecados de la erudición literaria alemana: romo positivismo, caza de paralelismos y fuentes, chismorreos biográficos. Ni Scherer ni sus mejores discípulos fueron mentes amojamadas. Erich Schmidt (1853-1913), sucesor de Scherer en la Universidad de Berlín, nos ofrece —en su lección inaugural acerca de los *Wege und Ziele der deutschen Literaturgeschichte* (1880)— una definición romántica de la historia literaria: «historia del desarrollo de la vida espiritual de un pueblo, con visiones comparativas de otras literaturas nacionales»; pero después, contagiado del nuevo espíritu científico, hablará de «herencia» y «adaptación» y redactará una larga lista de cuestiones referentes a cualquier problema posible, desde las fuentes literarias hasta la estética y la poética inductiva [53]. Su obra principal, *Lessing* (2 vols., 1884 y 1892), es un trabajo monumental de investigación, escrito en un estilo preciosista y lleno de alusiones: continúa la tradición marcada por Haym, aunque insistiendo más en las fuentes y en el pormenor biográfico. Otro discípulo de Scherer, Richard Moritz Meyer (1860-1916), escribió una obra ambiciosa, *Die deutsche Litteratur*

des neunzehnten Jahrhunderts (1900), concebida como continuación de la *Historia* de su maestro. Meyer tiene el don de la caracterización aguda y no poco maliciosa, y le asiste también una frecuente y grande perspicacia crítica. Lo que vicia el libro es la mecánica organización por décadas, las agrupaciones arbitrarias, el amasijo de nombres sin orden ni concierto. A Meyer le gusta caracterizar a los autores por la presencia física, el estilo de sus barbas, la manera de andar, y también juntar a las figuras más dispares bajo alguna etiqueta de nuevo cuño [54]. Mientras que Schmidt es elegante y protocolario, Meyer resulta inteligente, afectado y muchas veces absurdo.

La reacción operada en nuestro siglo contra el positivismo crudo de los hechos, la caza de paralelos y fuentes, la obsesión biográfica, la insensibilidad literaria y la vacuidad filosófica de la erudición académica, ha llevado a ver en Scherer y en su escuela el símbolo mismo de un fenómeno que, en realidad y bien mirado, se extendió mucho más allá de esos pocos eruditos asociados directamente con nuestro personaje y tuvo también sus analogías por todo el mundo occidental, sin exceptuar a las Universidades de los Estados Unidos.

Hay un vehículo de la crítica que se diría pura creación alemana de esta época: nos referimos a la biografía literaria, entendida como estudio progresivo de la personalidad y las obras de un autor. No le encontramos paralelos estrictos en otros países; lo más cercano podrían ser los libros de John Morley sobre *Voltaire* (1872), *Rousseau* (1873) y *Diderot* (1878). Pero los alemanes tienen la prioridad, posiblemente porque contaban con modelos incomparables en *Dichtung und Wahrheit* (Poesía y verdad), de Goethe, y en toda la tradición de la novela educativa. El primer maestro de la biografía literaria es Rudolf Haym (1821-1901), coetáneo exacto de Hettner. Si Hettner procedía de la historia del arte y del teatro, Haym anduvo metido en política y en filosofía. Por eso no entra tan de lleno en nuestro campo literario y más bien pertenece a la historia

intelectual. Lo que nos interesa es que escribió sobre grandes figuras literarias, aunque atendiese principalmente a lo ideológico. El sueño de Haym era escribir «una historia de la evolución del espíritu alemán en sentido realista» [1], donde por «realista» hay que entender histórico, esto es, no deductivo, no hegeliano. Su primera biografía, *Wilhelm von Humboldt, Lebensbild und Charakteristik* (1856), define la «caracterización» como algo «esencialmente histórico. Aparece un individuo desarrollándose ante nuestros ojos. Ante todo, se desarrolla partiendo del núcleo de su propio ser, pero al mismo tiempo evoluciona junto con las vicisitudes de su vida externa, con las influencias formativas del siglo, en relación con los sucesos y condiciones históricas generales» [2]. Humboldt, descrito y analizado aquí por primera vez como estético y lingüista, aparece principalmente como modelo moral y político. En una época reaccionaria se exalta como dechado digno de imitación al estadista liberal, independiente e idealizado.

El segundo libro de Haym, *Hegel und seine Zeit* (1857), marca una tajante ruptura con el pasado idealista en virtud de la implacable crítica histórica a que somete la filosofía hegeliana. Como Haym diría más tarde, al declarar la intención que le había movido: «¿Y si por todas partes se descubriesen las realidades de las cuales sólo ha sido un reflejo mental el mundo abstracto de los grandes pensadores? ¿Y si por todas partes se destruyese la aureola de lo eternamente válido y se cambiase por el conocimiento de la realidad temporal que hay detrás? ¿Y si se manifestase que Platón tomó sus *Ideas* de los sublimes monumentos que adornaban la Acrópolis, y que el imperativo categórico kantiano no es otra cosa que la generalización de la disciplina que regía en el Estado y el ejército del gran Federico?» [3]. Este método reduccionista —que hoy ligaríamos con el marxismo— es aplicado a Hegel, quien resulta ser una perfecta expresión de su tiempo; y su filosofía, la *summa* de la Restauración europea.

Tanto el *Humboldt* como el *Hegel* se hallan en los aledaños de la literatura. En cambio, *Die romantische Schule* (La escuela

romántica, 1870) es historia literaria directa, montada sobre una serie de biografías entrelazadas de los Schlegel, Tieck y Novalis, ahora estudiados con rigor documental por primera vez en su condición de hombres, pensadores, artistas y críticos. Ese mismo año publicó Wilhelm Dilthey el primer volumen (nunca habría un segundo) de su *Leben Schleiermachers* (1870), donde se incluye un amplio estudio del movimiento romántico, que coincide en parte con el de Haym. Nada sería más instructivo que una comparación entre los dos. El mismo Haym reseñó el libro rival con la mayor generosidad, respaldando su método histórico, pragmático y genético como si fuese también el suyo personal. Pero pone la objeción de que Dilthey no busca sino exponer sus propias ideas éticas y epistemológicas, so pretexto de presentar una biografía histórica: «El pensador aparta a un lado con excesiva frecuencia al juicioso narrador y al informador» [4]. Haym se había transformado en ese juicioso narrador e informador.

Y llegamos al *Herder: nach seinem Leben und seinen Werken dargestellt* (2 vols., 1880-1885), modelo de sosegada erudición. Haym traza la evolución de Herder, en lo psicológico y en lo intelectual, con maestría incomparable. Pero siempre hay un punto en que flaquea la simpatía del crítico. No puede sufrir las especulaciones místicas, además de que la imponente autoridad de Kant le impide ver el valor de los argumentos antikantianos de su biografiado. Con todo, no intenta convertir a Herder en romántico, como tantos han hecho desde entonces, y siempre se mantiene a cierta distancia del hombre, lo mismo que antes con los románticos. Haym continuó siendo, según él mismo reconoció, racionalista, protestante y prusiano; y, en poética, adicto a las doctrinas de Goethe y de Schiller. La nueva poética psicológica de Scherer y Dilthey le parecía trivial y discutible [5]. Haym es buena muestra de cómo el historicismo alemán de la época hundía sus raíces todavía en la tradición idealista clásica; si atacó a Hegel (lo mismo que a Schelling, la filosofía romántica, Schopenhauer y Eduard von Hartmann [6]), no se olvide que él (como Hettner), lejos de hacerse positivista y relativista, vol-

vió los ojos a la «escuela histórica», miró a Goethe, Kant y Herder como sus maestros y rechazó la filosofía especulativa y la reacción romántica desde el punto de vista de la Ilustración alemana.

La voluminosa *Aesthetik* de Vischer marcó el fin de un período de poética especulativa. Sobrevino entonces una reacción general contra todo el método, inducida o acompañada paralelamente por el cambio ocurrido en la atmósfera filosófica: el giro hacia el positivismo o hacia formas afines al empirismo. La teoría de fines del siglo XIX iba a ser mucho más modesta en sus aspiraciones. Tres autores sobresalen: Otto Ludwig, Gustav Freytag y Friedrich Spielhagen. Los tres escribieron solamente sobre problemas de un determinado género literario, el teatro o la novela, y pensaron como artesanos, como profesionales que quieren formular los principios y aun los trucos de su oficio. Hasta el ocaso del siglo no surgirán dos grandes investigadores decididos a organizar la poética sobre bases enteramente nuevas: Wilhelm Dilthey y Wilhelm Scherer, y los dos van a beber en la psicología, la antropología y la sociología con objeto de replantear los viejísimos problemas desde el ángulo de la ciencia social moderna.

Otto Ludwig (1813-1865), dramaturgo de gran fama en su tiempo, se dedicó a estudiar a Shakespeare durante los últimos quince años de su vida, trabajo del que esperaba un provecho inmediato para sus propias obras dramáticas. Pues ¿qué medio más seguro para triunfar como dramaturgo —pensaba— que descubrir los secretos de la forma y la técnica shakespirianas? Pero la mala salud y también, posiblemente, la excesiva preocupación por los principios teóricos frustraron las ambiciones de Ludwig. Nos ha dejado éste multitud de fragmentos y planes dramáticos, así como varios cuadernos de notas repletos de cortos ensayos y aforismos sobre teoría teatral, Shakespeare, Schiller, Hebbel y unos cuantos dramaturgos más. Los cuadernos, publicados primero (1874) en orden cronológico y con el título de *Shakespearstudien,* lo fueron de nuevo en 1891, agrupados por temas y añadiéndoles unos *Romanstudien.*

Estos estudios (algunos datan de 1850-1860) apenas si merecen el nombre de libro. Se repiten, coinciden en parte, se contradicen, serpentean de un tema a otro, pero, aun así, son lo bastante notables como para haber sido calificados de «una de las más altas realizaciones críticas de la literatura mundial» [1]. Si no tanto, una opinión más ponderada ha de reconocer el peculiar atractivo de tales notas. Influye, por un lado, lo personal. Ludwig describe minuciosamente el proceso de la composición literaria: empieza éste con un estado de ánimo, un temple musical generalmente, al que viene a sumarse un color —«un amarillo de oro oscuro, suave; un carmesí encendido»—; y después aparecen figuras en cierta actitud, iniciando cierto gesto. «La fábula», especifica, «se inventó ella sola, y su invención no fue sino el surgir y el completarse de una figura y una situación». Este «espectro de colores y formas» [2] ha suscitado la admirativa atención de muchos, pero, a mi juicio, no pasa de ser una de tantas confesiones de los escritores sobre su forma de inspiración que, como las de Valéry o A. E. Housman, nada dejan sentado de valor comunicable. En Ludwig esta descripción de un estado semiconsciente se empareja con la visión autocrítica de su propia impotencia para mantener la disposición anímica inicial [3]. Rara vez se habrá observado con tan patética resignación el poder destructor que la reflexión lleva consigo.

El resultado de dichas reflexiones —o sea, la teoría dramática de Ludwig— me parece mucho menos original de lo que se suele pretender. Es un desarrollo de motivos predominantes en la antigua teoría alemana, y sobre todo en Lessing, Vischer y Gervinus (cuyo libro sobre Shakespeare recibe aquí una admiración desmesurada) [4]. Para Ludwig, la tragedia es una forma de teodicea; más especialmente, la defensa de un orden moral del mundo. No se da en ella un conflicto entre el hombre y el destino, o entre el hombre y Dios, sino que es el resultado de un proceso puramente interno ocurrido dentro del héroe: debido a su pasión o a algunos excesos pasionales, el héroe se convierte en culpable, sufre y es castigado por su culpa. En este «nexo ideal», «nexo absolutamente necesario entre

culpa y pasión y entre sufrimiento y culpa» [5], radica lo trágico. La conexión causal, «el suceso externo, es sólo un símbolo del necesario suceso interior», así que «una vez que el poeta tiene en sus manos la culpa, tiene también la obra entera, que yace dentro de ella lo mismo que un árbol dentro de su semilla» [6]. Por tanto, la tragedia es tragedia de carácter; y la trama o argumento, cosa secundaria, aun cuando haya de seguirse lógicamente del carácter del héroe. La tragedia está organizada sobre lo psicológico, lo individual, pero, por supuesto, el alma del individuo ha de ser típica. También «el nexo causal tiene que ser de naturaleza completamente típica», y con ello queda asentada «la integridad, la totalidad, la unidad, la perfección, la concordancia y la necesidad, o sea, la verdad poética» [7]. Ludwig saca las consecuencias extremas de esta concepción: toda tragedia debe ser un organismo, «un mundo cuyos más secretos motivos quedan abiertos ante nuestros ojos» y en el cual «nada vemos que nos haga dudar de la racionalidad del orden universal» [8]. A su entender, la tragedia es solamente el estudio rigurosamente motivado de la culpa y el castigo, lo cual implica y exige un orden moral del mundo, y no un orden metafísico. A esto lo llama Ludwig «realismo», y también, muchas veces, «realismo poético, realismo artístico» [9], rechazando tanto el idealismo abstracto como el naturalismo empírico y accidental. Desconfía de la metafísica y de la estética especulativa; frente a teorías y argumentos, destaca sin tregua lo concreto, lo apasionado, lo emotivo. Consecuentemente, entiende el teatro como representación escénica y pide una estrecha colaboración entre autor, actor y público [10]. En este punto se diferencia Ludwig de sus predecesores, Gervinus y Vischer —mucho más interesados por las «ideas» y para quienes el teatro era cosa de gabinete—; pero, de hecho, acaba moviéndose en el mismo círculo de objetividad, totalidad, necesidad y juicio moral que corresponde a la venerable justicia poética.

Y son las obras de Shakespeare las que se supone que confirmarán dichas concepciones. Ludwig sólo estudia algunas de las grandes tragedias, pero siempre sometiéndolas a tormento, desco-

yuntándolas. La idea previa de que toda tragedia shakespiriana contiene «por decirlo así, su Juicio Final» [11] abona los más increíbles sofismas. «Culpa y castigo se corresponden proporcionalmente, por designio del poeta, en cada persona de cada pieza. ¡Qué suave el castigo de Desdémona y de Cordelia, por lo leve de sus culpas! ¡Qué terrible el de Macbeth!» [12]. Pasmados nos deja que el crítico entienda el estrangulamiento de Desdémona como una especie de sacrificio: «El hecho se produce sin resistencia, sin los retorcimientos y demás circunstancias repugnantes que serían del caso en la realidad» [13], se atreve a afirmar; como si Otelo no dijese de modo expreso: «¡Quieta, ramera!... ¡No os resistáis!», y como si Desdémona no protestase con toda justicia: «Muero una muerte sin culpa» [14].

La fórmula de que «en toda tragedia [de Shakespeare] se muestra cómo un hombre se causa un sufrimiento que podía haber evitado y después ha de luchar con este sufrimiento hasta la caída final» [15] no le va muy bien a *Hamlet*. Pero Ludwig se empeña en afirmar que este personaje hace ver «cómo la excesiva reflexión y el debilitamiento de la energía para la acción provocado por las cavilaciones filosóficas pueden arruinar a un hombre agraciado con las más bellas prendas, con todo el favor de la fortuna» [16], como si Hamlet no tuviese que enfrentarse con el asesinato de su padre y el nuevo matrimonio de su madre. Aquí es aceptado sin el menor reparo el príncipe romántico e intelectual. En otro lugar, sin embargo, Ludwig denigra extrañamente el carácter de Hamlet y le conceptúa como un tipo intrigante, ceñudo, vano y enclenque, despiadado con las mujeres, asesino y traidor al matar a Polonio o al preparar una trampa mortal a Rosenkrantz y a Guildenstern [17]. Abundan las certeras observaciones psicológicas en los análisis de nuestro crítico (por ejemplo, al señalar cómo Coriolano se ve forzado a situaciones que contrastan radicalmente con su modo de ser [18]); pero, en conjunto, lo que hace es extremar la identificación de moral y realidad y convertir al poeta (Shakespeare o cualquier otro) en pintor de desórdenes morales y en riguroso juez del crimen. El

espectador, satisfecho y suficiente, «ve la situación y la culpa; puede hacer cuentas por sí mismo y calcular número por número, posición por posición» [19]. Nada me parece más ajeno a la mente y a la época de Shakespeare.

También por la vía negativa trata Ludwig de probar sus puntos de vista, sometiendo a incisiva crítica cualquier obra dramática que no se ajuste a su imagen de Shakespeare. Destino (hado), azar, circunstancias, fuerzas externas al héroe, no son factores trágicos a sus ojos e incurren en condena. Blanco preferido del crítico es Schiller, por cuanto en su teatro se plantea una pugna entre carácter y destino, y sus personajes, meros juguetes de fuerzas históricas, quedan inermes ante las crueldades del azar. Ludwig critica duramente las volubles motivaciones y la ambigua caracterización de *Die Räuber* y *Wallenstein* [20], y tiene comentarios satíricos para la dicción de Schiller, que le recuerda «las magníficas gualdrapas que solían poner a los caballos en las fiestas medievales: no se ve ni una pata, del cuello apenas nada, sólo lo justo para sospechar qué clase de criatura se oculta allí debajo» [21]. En otro lugar, compara a Shakespeare con una nudosa encina, y a Schiller con un arbolito navideño del que penden flojitas las «frases», como adornos o juguetes [22]. Hebbel sufre análoga condena, a causa de su arte abstracto y calculado hasta la minucia, cuyas intenciones se transparentan por todas partes: lo que se encuentra en él es el ciudadano de un particularísimo tiempo [23], en vez de las eternas pasiones del hombre, que es lo que debe expresar el teatro.

Paralelas a los estudios dramáticos corren las reflexiones, más ligeras, acerca de la novela. Y otra vez se carga el acento sobre las motivaciones psicológicas, el realismo poético y la composición lógica. Distingue Ludwig tres formas de narrar o contar una historia. En la primera (narración propiamente dicha) se supone que el narrador cuenta una historia que ha vivido, al menos en parte, o que ha recogido de labios de otra persona. Si se le ocurre —¡cuidado!— contar cosas no experimentadas por él, tendrá que explicar cómo llegó a conocer ese asunto. La segunda forma es

la «narración escénica», en diálogo, donde el narrador construye su propio teatro imaginario. Aquí disfruta de más libertad que el usuario del primer método, pues no necesita preocuparse tanto de la credibilidad. Pero la forma más corriente es la tercera, que combina las otras dos y mezcla acción y suceso, lo subjetivo y lo objetivo [24]. Entre los autores ingleses, Dickens, Scott y George Eliot dan materia para reflexiones que, sin embargo, rara vez se centran en estas cuestiones técnicas que Ludwig debe de haber sido uno de los primeros en formular.

Ludwig se mostró desdeñoso con la *Technik des Dramas* (1863) de Gustav Freytag (1816-1895), por parecerle obra superficial [25]. Pero, en realidad, no hay tanta diferencia entre las concepciones de uno y otro autor. Los dos proceden de la estética clásica alemana y los dos repudian la correspondiente metafísica. A Ludwig le preocupaba el orden moral del mundo, la culpa y el castigo. Freytag desecha toda la cuestión de lo trágico con un consejo de insultante petulancia: sé «un hombre recto que afronta su tema con corazón alegre», y todo eso de la culpa y la purgación se arreglará por sí solo [26]. Pero después expone la diferencia entre la tragedia griega del destino y la tragedia psicológica moderna de modo muy semejante a como lo hizo Ludwig, salvo que éste hubiera sido incapaz del filisteo optimismo de Freytag. «El poeta moderno», escribe Freytag, «ha de procurar al espectador la orgullosa alegría de que el mundo en el que le introduce corresponde por entero a las exigencias ideales que mueven el corazón y el juicio de los oyentes frente a los acontecimientos de la realidad». Se presupone «la unidad de lo divino y lo racional» [27] sin atender al contexto, tan distinto, de Hegel. En cuanto a la catarsis —para la cual Freytag acepta la interpretación médica recién propuesta por Jakob Bernays [28]—, es rechazada por «patológica»: para los griegos sería necesaria, pero no para los modernos, que salimos de la tragedia —gran dicha— exultantes, pletóricos de «alegre energía» [29].

Que la ligereza de estas ideas no nos impida aquilatar los méritos positivos del libro de Freytag. Fundamentalmente, es éste una

modernización de la *Poética,* una reformulación de los requisitos de unidad, verosimilitud, magnitud, movimiento y gradación de la obra teatral. Freytag describe la estructura del drama, el ascenso y descenso de su curva de tensión, conforme a cinco fases que se corresponden con los cinco actos tradicionales: introducción, gradación, punto culminante, reversión y catástrofe. Sabe aplicar de manera ingeniosa y concreta términos como «el momento emotivo», «el momento trágico», «el momento de la última tensión» [30], a diferentes obras de Sófocles, Shakespeare y Schiller. Pero gran parte del libro se reduce a triviales consejos prácticos como éstos: «ten previstos cortes, habla a los actores, no te pases de 2000 versos en tu obra» [31]. Freytag no dudó nunca de que había analizado el teatro en general, aunque lo que hizo no fue sino reformular algunos principios de la tradición aristotélica modificados por el clasicismo alemán.

Mucho más originales, y de novedad sorprendente para la época, fueron las reflexiones acerca de su propio arte del popular novelista Friedrich Spielhagen (1829-1911). Ya en 1863 tenía formulado tan radicalmente el principio de objetividad en la novela [32] como habría de hacerlo Henry James en fecha muy posterior. Spielhagen transporta a la novela la teoría épica de Wilhelm von Humboldt. Sin objetividad, una obra de arte «deja de ser una obra de arte». La obra objetiva no toma en consideración al público ni al yo del artista: lo creado por éste es un mundo, un microcosmos, una idea objetivada. En una novela no puede permitirse ninguna referencia o interpelación al lector. «Cada uno de los personajes presentados debe explicarse completamente por cuanto hace y dice» [33]. Indica Spielhagen que si hiciéramos la experiencia de suprimir todas las reflexiones y análisis de un autor, todas sus explicaciones sobre la fábula y los personajes, llegaríamos a la conclusión descorazonadora de que no hay «ninguna congruencia entre idea y forma» en la mayoría de las novelas [34]. Los novelistas modernos violan este principio: analizan una situación histórica como si llevaran entre manos una tesis doctoral, o intercalan moralidades como si predi-

casen un sermón. Si al autor le entran ganas de decir lo que piensa de verdad, no tiene más que inventarse un pesonaje especial y encajarlo en la trama. Cualquier intromisión del autor prueba, sin más averiguaciones, que la presentación es incompleta y, por ello, no objetiva. El novelista no debe comunicarse con el lector más que a través de sus personajes. Mejor sería que autores del tipo de Thackeray se dedicasen a escribir monografías históricas, tratados de moral o artículos para las revistas humorísticas [35]. Todos los escritos posteriores de Spielhagen, reunidos en *Beiträge zur Theorie und Technok des Romans* (1883), están consagrados a desarrollar esta original intuición. Por ejemplo, el artículo sobre *Der Ich-Roman* (La novela del Yo, 1882) pone gran empeño en justificar una forma —la escrita en primera persona— que por su misma libertad podría ser peligrosa para la objetividad requerida. Toda ficción novelesca lucha por conseguir la aceptación del lector, esa ilusión que solamente puede lograrse —Spielhagen está convencido de ello— mediante la absoluta ausencia del autor. No advierte nuestro crítico —ni años después querría advertirlo Henry James— que, por ejemplo, ni aun las más caprichosas digresiones de Sterne atentan contra la objetiva existencia ficticia del Tío Toby o de Walter Shandy. Thackeray crea la voz y el espíritu de un narrador con el que podemos identificarnos tanto o tan poco como con el «yo» de un cuentista que nos habla de sus propias experiencias. La acción de contar pertenece propiamente a la «épica», mientras que Spielhagen, Flaubert y Henry James empujan a la novela hacia la dramática.

Si comparamos a los ensayistas del tiempo con las imponentes realizaciones de un Hettner, un Haym, un Scherer o un Dilthey, tendrán que parecernos de menos peso y entidad, sin que compensen estas deficiencias con la brillantez y el gusto de un Sainte-Beuve o un Arnold. Sobresale entre ellos Karl Hillebrand (1829-1884), figura atrayente e insólita para aquel momento y lugar. Hijo de un historiador de la literatura, Joseph Hillebrand, de Giessen, el joven Karl tomó parte en el abortado levantamiento de 1848 y huyó a

París. Allí fue secretario de Heine durante algún tiempo y consiguió afirmarse en el sistema educativo francés. Graduado en la Sorbona (1860), ganó un premio de la Academia de Burdeos y ejerció como profesor en Douai. Empezó escribiendo en francés: su primer libro fue una monografía sobre el historiador florentino Dino Compagni (1862). Tradujo al francés la *Historia de la literatura griega* de Otfried Müller y le añadió una extensa introducción acerca de la escuela histórica alemana (1865) [1]. En un largo ensayo posterior sobre Herder, publicado en inglés en la *North American Review* (1872-1873), se muestra conocedor de los orígenes de dicho movimiento [2]. Hillebrand había comenzado a colocar artículos en la *Revue des Deux Mondes* cuando la guerra franco-prusiana le obligó a salir de Francia. Pero no regresó a Alemania, sino que se instaló en Florencia, lugar donde se significó como activo ensayista en alemán: primero, con un libro sobre *Frankreich und die Französen* (1872) y otro parecido sobre Inglaterra (1873); después, con un folleto anónimo en que atacaba el mal gusto en las artes, *Briefe eines aesthetischen Ketzers* (1873), y, finalmente, con artículos históricos y literarios de gran alcance, recogidos en los siete volúmenes de *Zeiten, Völker und Menschen* (1874-1875). Hillebrand hizo varios viajes a Inglaterra, donde dio una serie de conferencias tituladas *El pensamiento alemán desde la Guerra de los Siete Años hasta la muerte de Goethe* (1879, publicadas en 1880). Sacó hasta cuatro volúmenes de un periódico, *Italia* (1874-1877), en que se informaba a los alemanes sobre el país recién unificado; y al final de su vida volvió a su amor y ambición primeros: Francia y la historia francesa. Quedó sin acabar su *Geschichte Frankreichs von der Thronbesteigung Louis Philipps bis zum Falle Napoleons III* (2 vols., 1877, 1898).

Esta relación biobibliográfica ya deja ver que Hillebrand se encuentra situado en la encrucijada de cuatro naciones y en los confines de varias disciplinas: historia, literatura, política y filosofía. Más que la literatura propiamente dicha le preocupa el problema de las diferencias entre las grandes naciones europeas. Es un reportero,

un cronista e historiador de su propia época, y también un reseñador y comentarista de libros, cultivador del ensayo sobre figuras literarias. Se le ha comparado con Sainte-Beuve; no es que tenga la amplitud, saber y sensibilidad del crítico francés, pero comparte con éste el mismo interés por las personas y la ambición —tan rara en Alemania— de escribir de una manera suelta y fácil, con sentido de la forma y del estilo. Hillebrand es gran defensor del «diletantismo», reniega de la idolatría que se profesaba a la especialización erudita —apelando a Sainte-Beuve y a Goethe— y alaba la individualidad y personalidad, que es lo único que sobrevive en literatura [3]. Por eso recibió con los brazos abiertos los primeros escritos de Nietzsche, particularmente la *Meditación sobre el uso y el abuso de la historia,* y escribió que los alemanes «somos... dómines sin toga; de ahí nuestra furia contra las aulas» [4]. Le dolía el pernicioso hábito de no leer más que libros sobre libros, así como que toda la civilización moderna fuese tan libresca como poco original. Aborrecía cualquier racionalismo, radicalismo y utilitarismo; cuanto empobreciese la integridad del hombre [5]. En política y en literatura fue conservador, aunque mantuvo el espíritu abierto a la rica variedad del mundo. Hillebrand adopta un enfoque historicista, pero a salvo del relativismo. Se ve que sabe separar netamente las cosas: elogia a Carducci, sin importarle su jacobinismo; reseña las revolucionarias *Ricordanze* de Settembrini con entusiasmo conmovedor [6]. Y si ama a Schopenhauer y a Carlyle, a Stendhal y a Mérimée, no por ello deja de amar también a Goethe y a Fielding. Porque su tolerancia es parte de su cosmopolitismo. Nada le disgustaba más que el nuevo y enfebrecido nacionalismo de Francia y Alemania. Para él, la cultura alemana tiene sus raíces en Francia —en Voltaire, Diderot y Rousseau—, y fue con Goethe y Schiller con quienes se elevó hasta lo universal, lo humano y humanitario en general, que constituye el ideal mismo de nuestro crítico. Hillebrand ataca ásperamente a nacionalistas utópicos como Gervinus, autor que le parece falto de alegría y de justicia, de noble tolerancia y humanidad; más aún, que describe la literatura alemana como si

se hubiese desarrollado por generación espontánea, sin ver otra cosa que fuerzas colectivas y grandes hombres no mayores que hormigas [7]. En cambio, Sainte-Beuve representa todo lo opuesto: tolerante, sutil, flexible, lleno de sensibilidad, y de una independencia absoluta. Ello no impide que en un excelente ensayo Hillebrand deslice algunas reservas contra el crítico francés: había en éste algo del *carabin* galo, o sea, del estudiante de medicina: aborrecedor de falsas caretas, pero no exento de cierto cinismo o malicia frente a todo lo noble y elevado [8].

Hillebrand brilla en el retrato literario, sea de Petrarca, de Rabelais, de Tasso o de Herder. Pero sus juicios sobre la literatura moderna, más pobres de alcance e información, constituyen fallos estrepitosos. Le vemos convencido de que la Francia de los años setenta no podía ofrecer sino esterilidad y decadencia. Y nos pasma su opinión de que a Mérimée se deben «quizá las obras literarias más duraderas del siglo» [9]. De *La tentation de Saint Antoine,* de Flaubert, se le ocurre decir que es una «deplorable aberración», un «delirium tremens», y después de una laboriosa sinopsis saca la conclusión de que la mayor sabiduría de este autor se cifra en un escepticismo y eclecticismo totales: *credo quia absurdum* [10]. Incluso *Madame Bovary* es clasificada por debajo de las novelas de Balzac y considerada como un análisis vestido con ropas novelescas más que una verdadera novela [11]. Hillebrand admiraba a los críticos e historiadores franceses en quienes había aprendido su arte, pero le desagradaba la poesía y el teatro contemporáneos de Francia y no aguantaba a Zola. Más fragmentaria todavía es la exposición de la literatura inglesa con que nos regala. En las lecciones sobre *El pensamiento alemán* confiesa su poca simpatía por el utilitarismo y el positivismo de cualquier especie. En el libro dedicado a Inglaterra hay un apartado elogioso para Dickens y Bulwer; hay también ensayos sobre Defoe, Fielding y Sterne, pero que apenas se salen del camino trillado [12].

Lo que nos atrae en Hillebrand, por tanto, es su calidad de buen europeo, de culto retratista literario, de inteligente informa-

dor del panorama cultural; no parece posible, en cambio, resucitarle como crítico literario importante.

Al mirar hacia atrás, la Alemania de los años 1850-1885 se nos aparece dominada por una concepción a la que se ha llamado «realismo poético», con una expresión acuñada por Ludwig para referirse a Shakespeare. Pero la verdad es que en estos años no puede hablarse de un realismo alemán claramente definido. Lo que sobrevivía entonces era, más bien, la estética clasicista en distintas versiones. Los poetas, así Geibel, eran académicos y poco originales. Los novelistas compartían la tendencia hacia el realismo, en el sentido de una descripción veraz de la realidad, sin renunciar por ello a las exigencias idealizantes heredadas del clasicismo. No ocurre un verdadero cambio hasta la importación de Zola y de sus doctrinas, y, sobre todo, hasta el triunfo de Ibsen, y más tarde de Hauptmann, en los escenarios del país. El estreno de *Vor Sonnenaufgang* (Antes del amanecer, 1889), de este último, podemos decir que marca una fecha decisiva para el naturalismo germano.

Esta pieza de Hauptmann fue saludada como «la culminación de Ibsen» por el crítico teatral de la *Vossische Zeitung,* el excelente novelista Theodor Fontane (1819-1898). Él mismo la defendió vigorosamente contra todo cargo de vulgaridad: «Es estúpido querer encontrar siempre carencia de arte en las crudezas naturalistas. Por el contrario, usadas rectamente, son prueba del arte más excelso» [1]. De este modo se convertía Fontane, a sus setenta años, en paladín de la nueva generación. Pero tanto entusiasmo es algo engañoso. Había empezado Fontane su larga carrera de crítico alabando, y mucho, el realismo. El artículo *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* (1853) proclama que el realismo es característico de todo tiempo: «En arte, el realismo es tan antiguo como el arte; más aún, es el arte mismo». Claro que dicho término no significa aquí sino «el reflejo de toda la vida real, de todas las fuerzas e intereses auténticos, en los elementos artísticos», sin otra exclusión que «lo mentiroso, lo forzado, lo nebuloso y lo muerto». Fontane afirma

que no le gusta nada la mitología clásica o teutónica de la poesía moderna, pero considera al Goethe y al Schiller de la primera época como «representantes del realismo» [2], y no se cansa de aplaudir a autores tales como Freiligrath, Theodor Storm y Paul Heyse, ninguno de los cuales nos parece realista en una perspectiva internacional. Pues bien, la postura adoptada por Fontane en su mocedad apenas si sufrió cambios a lo largo de su carrera crítica. Desea y recomienda una novela social destinada a «describir una vida, una sociedad, un círculo de hombres, que sea un reflejo no desfigurado del tipo de vida que llevamos». Solamente la diferencia de la realidad «su intensidad, claridad, globalidad y redondez, y en consecuencia, esa intensidad del sentimiento en que consiste la tarea transfiguradora del arte» [3]. «Transfiguración» es la palabra clave —extraída de la estética clásica— que sobreviene una y otra vez en la crítica de Fontane: lo feo puede y debe ser transformado en arte. Nada hay que justifique el pesimismo en los luminosos dominios del arte [4]. Y hasta la exigencia de pintar las cosas de nuestro tiempo admite excepciones. Es muy posible una novela histórica si presenta cierta continuidad con nuestra época, si no se queda en mera reconstrucción arqueológica del tipo de *Die Ahnen,* de Freytag, novela perdida en la más remota antigüedad teutónica [5]. Lo que a Fontane no le gusta es el romanticismo subjetivo moderno. Por eso se irrita con Gottfried Keller, autor que, «sin la menor compasión, transmite a todo el mundo de Dios su tono kelleriano», cuando en el fondo no es más que un cuentista de hadas como Arnim [6]. Nuestro crítico prefiere el antiguo romanticismo de las baladas inglesas y escocesas, y la *Lenore* de Bürger, y *Der Erlkönig* de Goethe, y a Walter Scott, antes que cualquier cosa venida de Zola, Turguenev, Tolstoi o Ibsen [7].

Al principio, pues, Fontane se mostró amistoso con el nuevo naturalismo: el «reportaje y la documentación suponían para él un enorme adelanto en el camino literario, aunque sólo fuese un primer paso [8]. Los personajes masculinos de *Wilhelm Meister* le asombran como seres fantasmales. Fontane preferiría figuras más con-

cretas para poder «contar los botones de sus chaquetas y las venas de sus manos» [9]. En Ibsen y en Hauptmann encuentra mucho que admirar, e incluso defiende obra tan mortecina como *Die Familie Selicke,* de Holz y Schlaf (1890). Pero Fontane no habría de acompañar a los naturalistas más que un trecho del camino. Pone el grito en el cielo ante los escupitajos y eructos del *Florian Geyer* de Hauptmann; siente náuseas ante la vulgaridad y el pesimismo de Zola, por más que reconozca su gran fuerza. Turguenev mismo le defrauda: en *Tierras vírgenes* y en *Mumu* no hay ni rastros de conciliación o de esperanza [10]. Según Fontane, Dickens sería el mejor antídoto contra el novelista noruego Kielland, sujeto de tal pesimismo que «ni conmueve, ni levanta el ánimo, ni regocija, ni incita a una hermosa emulación, ni impulsa a ver algo igualmente bueno y bello en la vida» [11]. Sí, Fontane era un optimista nato y su mente conciliadora se regía por el sentido común y el justo medio. Lo más que hizo fue tender un frágil puente al naturalismo.

Es creencia común que el movimiento naturalista alemán tiene su arranque en los *Kritische Waffengänge* (1882), una serie de folletos escritos por los hermanos Heinrich y Julius Hart (1855-1906 y 1859-1930, respectivamente). Hoy nos producen el efecto de un manifiesto ingenuo e inofensivo. Los hermanos Hart protestan contra la mojigatería y los mangoneos de las mujeres; lamentan que Goethe y Schiller sólo se dirigiesen a un público de gran cultura, y proponen un arte de tipo popular y nacional que, en cuanto a la novela, se distinguiría por el realismo y la objetividad. De la protección de Bismarck esperaban mucho los dos autores —cándidos como pocos—, quienes, por otro lado, repiten los acostumbrados tópicos sobre los poetas y su don de profecía [12]. Mucho más atrevido se muestra Karl Bleibtreu (1859-1928) en su *Revolution der Literatur* (1886), donde proclama a Zola «el único poeta mundial desde Lord Byron» [13]. Un zoólogo, Wilhelm Bölsche (1861-1939), alza su voz desde *Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* (1887) para pedir una nueva poesía basada en las ciencias naturales, en la observación y la psicología. El determinismo —espera— dará

impulso a la poesía. ¿Por qué no mirar el amor como un hecho biológico y estudiarlo como un fenómeno perfectamente normal y natural? El principal mensaje del realismo es hacer ver que la poesía y la ciencia no son enemigas [14]. Arno Holz (1863-1929), en *Die Kunst: ihr Wesen und ihre Gesetze* (1891), recurre a Comte, Mill, Taine, Buckle y Spencer. Entre alusiones fugaces a Marx y a Engels, lanza un concienzudo ataque contra Zola, hasta en francés [15]. Tras mucho abroncar a Zola y su «rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento», se destapa este crítico con la «ley» de que «el arte tiene tendencia a hacerse naturaleza de nuevo. Y llegará a serlo conforme a las condiciones de reproducción correspondientes y a su manejo por los artistas» [16]. Esta revelación le sacudió de pronto con ocasión de observar a un chiquillo que intentaba dibujar a un soldado. El niño estaba limitado por las «condiciones de reproducción», el lápiz y el papel, y por su «manejo» de ellas, por su destreza, pero todavía quería llegar a la «naturaleza». Holz, en una difusa defensa de su teoría, acabó reconociendo que, verdaderamente, el arte nunca se haría naturaleza, aunque no dejó de vanagloriarse de que con su descubrimiento había convertido en antiguallas todas las estéticas anteriores [17]. Él mismo escribió una comedia en colaboración con su amigo Johannes Schlaf, *Die familie Selicke* (1890), donde pretendía reproducir el hablar de una manera casi fonográfica; y en *Die Revolution der Lyrik* (1899), trabajo que acompañaba a los volúmenes de sus versos, sentó que la rima había pasado de moda, que la dicción poética debía ser coloquial y que el precursor de esta vía fue Whitman [18].

Causa tristeza el bajísimo nivel teórico de estas discusiones. Son fastidiosas variaciones sobre los problemas debatidos en otros sitios. Los antinaturalistas arremeten contra el arte fotográfico y pornográfico; los pronaturalistas defienden lo que el movimiento trae de verdadero, científico, moderno, y así sucesivamente. Teorías galas y estética clásica germana tienen sus agarradas, y con frecuencia sale a relucir un naturalismo primitivo que nos recuerda el *Sturm und Drang*. Donde encontramos observadores y analistas mucho

más sutiles es entre los críticos teatrales que contribuyeron al triunfo de Ibsen y de Hauptmann en los escenarios berlineses. Otto Brahm (1851-1912) resulta el mejor del brillante grupo. Dedicado en principio a la historia de la literatura y discípulo de Wilhelm Scherer, comenzó escribiendo un largo trabajo sobre Gottfried Keller (1882), a la manera de su maestro. Divide la obra de Keller en períodos, compara las dos versiones de *Der Grüne Heinrich,* rastrea sus fuentes y modelos en la vida real (con no poco enojo del autor, que aún vivía [19]). Más tarde Brahm lleva a cabo la primera biografía erudita de *Heinrich von Kleist* (1884) [20]. Y, por último, una vida de Schiller (2 vols., 1888, 1892), riquísima en datos, donde se exalta al poeta de los primeros tiempos, porque «coincide con los principios realistas de nuestros días» [21]. Debido a causas externas, Brahm no pasó de la discusión del *Don Carlos* a las obras dramáticas posteriores; en cualquier caso, su simpatía por el Schiller clásico era muy limitada. La mayor importancia crítica de Brahm reside en haber abrazado la causa de Ibsen a lo largo de muchas reseñas y en un ensayo independiente (1887) que sigue la fórmula de Scherer: *Ererbtes, Erlebtes und Erlerntes* [22]. Con igual entusiasmo se lanzó a la defensa de Hauptmann. Brahm formuló el programa de la *Freie Bühne* (Escena Libre) de Berlín (1890) —verdad, contemporaneidad, etc.—, y finalmente se hizo cargo de la dirección escénica de este centro, y luego del *Deutsches Theater* (1894). Dejó la crítica en 1892. Había conseguido su propósito de hacer triunfar el naturalismo en las tablas: en aquel movimiento vio una institución moral, un espejo de la nación, una piedra de toque de la verdad.

Mientras el naturalismo obtenía estas victorias escénicas y Zola y la novela realista conquistaban al público lector, hubo críticos de los dos signos que recibieron el movimiento con nuevas armas y nuevos métodos. Durante estos años, y por primera vez, la literatura fue objeto de atento examen por parte de un psiquiatra y de un marxista. El primero, Max Nordau (1849-1923), se adelantó con su *Entartung* (Degeneración, 1892) a toda una corriente de la crítica

del siglo xx: el diagnóstico de la literatura como decadencia física, neurosis y hasta locura. Mucho antes (1864), ya un psiquiatra de Turín, Cesare Lombroso, había escrito un sensacional libro sobre *Genio e follia,* utilizando materiales tomados de biografías y también, muchas veces, del remoto pasado. Pues bien, Nordau sondea palmo a palmo la literatura finisecular con la arrogante seguridad del hombre «normal» que reduce todos los esfuerzos del arte moderno —Zola y el naturalismo, Wagner y Nietzsche, Ibsen y el simbolismo— a simples síntomas de egolatría y degeneración psicopatológica. No hay duda de que Nordau se anota muchos puntos. Por de pronto, su estilo brusco y sarcástico tiene cierto atractivo superficial. El autor da en el clavo a veces; así, al describir las inverosimilitudes y la ignorancia científica de Ibsen, o al refutar convincentemente las ideas de Tolstoi sobre el sexo [23]. Por lo que toca a Nietzsche y a los simbolistas, no hay blanco más fácil para un hombre de inquebrantable sentido común, atiborrado de lógica y de principios sociomorales. Pero el método se viene abajo él solito al medirlo todo por el mismo rasero, al no hacer diferencias entre los autores y, especialmente, al interpretar, con malhumorada machaconería, como síntomas de incoherencia e idiotez las técnicas más inocentes (por ejemplo, los monótonos estribillos de Rossetti) [24]. Nordau se anticipa a la condena filistea del arte moderno, condena a la que en nuestro siglo habrían de sumarse la mano dura de ciertos gobiernos y la concepción clínica, psicográfica y psicoanalítica del arte como neurosis. La obra artística queda reducida a documento ilustrativo de trastornos mentales, y el artista a un desecho de la sociedad cuyo sitio indicado sería la casa de salud.

Justo al año siguiente (1893), aparecería otro libro que venía a anunciar un nuevo método de relegar el arte a documento o a síntoma. Nos referimos a la *Lessing-Legende* de Franz Mehring (1846-1916), primera pieza apreciable de la crítica marxista desde las declaraciones formuladas por los maestros. Se trata de un ataque eficaz contra los historiadores literarios que habían hecho de Lessing el portavoz y el representante de la época de Federico el

Grande. Mehring hace ver que Lessing odiaba a Federico y a la monarquía prusiana, y que es absurdo atribuir el florecimiento de la literatura alemana en el siglo XVIII a los efectos de aquel poder. Además, examina cuál era la situación político-social de Prusia y de Sajonia en ese siglo. Y traza un simpático retrato del solitario y luchador Lessing. Pero, llegado al análisis de las obras, el crítico no sólo no profundiza, sino que deja observar, como en germen, las fatales consecuencias que entraña aplicar el materialismo económico a la literatura de imaginación o a las ideas estéticas. Así, el *Laokoon* de Lessing es interpretado como una llamada a las clases medias para que abandonen la poesía descriptiva y hagan sonar «tonos más recios y varoniles»... «Con tanto cantar el colorido de las flores alpinas y la umbría de las selvas sagradas, no se hacía sino arrullar más y más la rutina burguesa» [25].

Constituido en el crítico puntero de los periódicos socialdemócratas, Mehring se entregó en cuerpo y alma a difundir el conocimiento de la buena literatura entre las clases trabajadoras. Setenta años tenía cuando, molesto por la blandengue política bélica del partido socialdemócrata, fundó con otros compañeros la Liga de Espartaco. Ésa es la causa de que en la actual Alemania del Este se le estudie y reverencie como a un Padre de la Iglesia. Lo cual no obsta para que en 1933 un eminente teórico marxista, Georg Lukács, quisiese demostrar que las ideas políticas de Mehring no respondían a la pureza marxista [26]. Le acusaba de haber alabado que Schiller se refugiase en el reino de los ideales; de haber aceptado la autonomía del arte en un sentido kantiano; y, por si fuera poco, de haber abrazado el evolucionismo de Darwin sin entender bien el juego de la dialéctica [27]. Recientemente, Mehring ha encontrado defensores enérgicos que le redimen de toda «desviación» de la doctrina «ortodoxa» [28]. Como no nos apetece terciar en las disputas entre los escolásticos del comunismo, baste decir que la crítica de nuestro autor se extiende desde Winckelmann a Hauptmann, con algunas ocasionales incursiones en otras literaturas (hay reseñas suyas de Molière, Voltaire, Zola, Dickens, Tolstoi, Ibsen, Gorki),

y que lo primero para él consiste en preguntarse ante una obra de arte si es o no beneficiosa para los intereses de la clase trabajadora. A Menhring se debe la técnica del «desenmascaramiento», esto es, el dejar al descubierto las raíces clasistas de los movimientos literarios. Así, el «arte puro» no es sino «una invención reaccionaria dirigida contra los grandes poetas revolucionarios de la burguesía, todos los cuales han sido 'tendenciosos' en favor de su clase» [29]. A los naturalistas los acogió Mehring con los brazos abiertos, pero acabó despachándolos con cajas destempladas, debido a que «tenían la pretensión de quedarse en el suelo de la sociedad burguesa: ¡como si aun la reproducción más natural de la basura capitalista pudiese abrir una nueva era en el arte!» [30]. Sorprende en el crítico que se muestre tan escéptico acerca de las perspectivas inmediatas de la literatura proletaria: «Inter arma Musae silent», cita, y declara a continuación que «si la decadente burguesía no puede ya crear un gran arte, tampoco la ascendente clase trabajadora puede crearlo todavía» [31]. El temple doctrinario de Mehring aparece algo moderado por el relativismo histórico y por un gusto cultivado aunque convencional. Con todo, él debe de haber sido uno de los primeros que, además de reclamar para su causa a Lessing y a Schiller, profetizó esperanzado: «El día que el pueblo alemán se libere económica y políticamente será el día jubilar de Goethe, porque entonces el arte se convertirá en propiedad común de todo el pueblo» [32]. Mehring se daba cuenta del problema que supone el arte popular en una sociedad de masas y trató de resolverlo, abstractamente, confiando en la creación de un arte nuevo —oh reino de la Utopía— que respetase, sin embargo, la herencia del pasado. Hele ahí, lleno de buena fe, procurando que el proletariado acoja gustoso a los clásicos alemanes, pese a sus tan distintas miras sociales. ¿Cómo podía prever los tristes resultados a que llegaría el Realismo Socialista ni las deformaciones que se impondrían a los clásicos en su nombre? Los intentos de Mehring, mucho más considerados y tímidos, vienen a ser como un inquietante presagio de lo que nos reservaba el porvenir.

XIV

WILHELM DILTHEY

Wilhelm Dilthey (1833-1911), como filósofo, formuló una *Lebensphilosophie* (Filosofía de la vida) que se adelanta a ciertas intuiciones de Bergson y del existencialismo; como psicólogo, fomentó la psicología de la forma *(Gestalt)* y sus teorías de tipos y estructuras; como teórico del pensamiento histórico, trabajó toda su vida en una amplia Crítica de la Razón Histórica, con objeto de establecer la independencia metodológica de las ciencias históricas respecto a las naturales; como historiador de las ideas y sentimientos, se distinguió por una fecundidad y sabiduría extraordinarias en que se engloban la filosofía y la teología, el sentimiento religioso, el concepto del hombre, las teorías de la educación e incluso la ley prusiana. Entre este cúmulo de actividades, su interés por la literatura —o, al menos, por lo que llamaríamos, más estrictamente, literatura imaginativa— fue relativamente menor. Aun así, Dilthey escribió el más importante tratado de poética que haya dado Alemania en la segunda mitad del siglo XIX, *Die Einbildungskraft des Dichters, Bausteine für eine Poetik* (La imaginación del poeta, Sillares para una poética), 1887 [1], y estudió extensamente a los poetas germanos de la gran época. Lo que hizo que su nombre traspasase por primera vez los recintos académicos fue una colección de ensayos acerca de Lessing, Goethe, Novalis y Hölderlin, aparecidos en

su versión primitiva en periódicos, entre 1865 y 1877, y publicados en 1905 bajo el título de *Das Erlebnis und die Dichtung* (Vivencia y poesía). A ellos hay que sumar dos colecciones póstumas: *Von deutscher Dichtung und Musik* (1933), que contiene un panorama de la literatura medieval alemana (1907-1908), así como ensayos sobre Klopstock (1907-1908), Schiller (empezado en 1894 y acabado en 1904-1906) y Jean Paul (1906); y *Die grosse Phantasiedichtung* (1954), que saca a la luz fragmentos de una obra sobre la literatura del Renacimiento y sobre Shakespeare en particular (1895), y reimprime otros ensayos más antiguos, entre ellos un largo trabajo acerca de Dickens (1877). Añádase la temprana y muy detallada biografía *Leben Schleiermachers* (1870), donde se discute el movimiento romántico nacional y a Friedrich Schlegel en especial. Por otra parte, a lo largo de los diez extensos volúmenes de *Gesammelte Schriften* (que no incluyen el *Schleiermacher* ni las tres colecciones mencionadas de ensayos) se encuentran pasajes sueltos, párrafos y capítulos enteros de interés para los estudiosos de la literatura [2]. Muchos de los tratados filosóficos más profundos y originales de Dilthey —así, *Beiträge zum Studium der Individualität* (1895-1896) y *Das Wesen der Philosophie* (1907)—, y muchos también de los fragmentos y trabajos tardíos sobre la conciencia histórica y los tipos de concepción del mundo [3], contienen reflexiones tocantes a las relaciones de la literatura con la filosofía y la historia o desarrollan una teoría de la interpretación que importa de modo directo a los estudios literarios. De los escritos de Dilthey pueden desprenderse una estética, una poética y una historia —casi ininterrumpida— de la literatura alemana desde sus comienzos hasta la muerte de Goethe. Abundan igualmente, aunque sean menos sistemáticos, los comentarios acerca de la literatura occidental, y en particular los dedicados a Shakespeare y a Dickens, sin que falten otros sobre Marlowe, Cervantes, Molière, Voltaire, Rousseau, Balzac, George Sand e incluso Alfieri.

En Dilthey hemos de ver a un historiador polifacético de enorme erudición, a un filósofo de extraordinario poder analítico y de

originales intuiciones, dotado de una inteligencia sutil y de gran alcance; lo que no podemos es verle —según pretendía Hofmannsthal en su nota necrológica [4]— como a una especie de Fausto o Linceo, un ser misterioso, enigmático y furiosamente apasionado. Su estilo suele ser desgarbado; la exposición, prolija; el pensamiento, oscuro y como tanteante: no enigmático, sino brumoso a veces y hasta impreciso. Para un historiador de la crítica, resultan evidentes a simple vista las limitaciones de cuanto ha aportado Dilthey. No fue éste un crítico práctico que juzgase a sus contemporáneos; sí fue, por una parte, un historiador de la literatura dentro del contexto general de la historia del pensamiento; y, por otra parte, el autor de una poética psicológica centrada en el proceso creador del poeta, en la experiencia de que se nutre su obra y en la respuesta del lector.

Notamos con extrañeza el escaso contacto que existe entre estas dos vertientes de la preocupación de Dilthey por la literatura. Ni un solo día dejó de ser historiador del pensamiento literario y en ningún momento dejó apagar su intenso interés por la biografía y la historia literarias; en cambio, el estudio de la poética sólo le absorbió una decena de años (1877-1887), si bien es cierto que, más avanzada su vida, quiso volver a estos problemas y hasta pergeñó (1907-1908) algunas revisiones de sus primitivos puntos de vista. En dos ensayos de los primeros tiempos, los dedicados a Dickens y a Goethe (1877), se esboza ya la teoría de la poesía que habrían de exponer sistemáticamente los *Bausteine* de 1887. Pero cuando Dilthey incluyó el ensayo sobre Goethe en *Das Erlebnis un die Dichtung* (1905), la terminología psicológica del mismo venía a romper la unidad del volumen, que, salvo ahí, para nada se ocupa de teoría poética, sino de biografía intelectual: la religión de Lessing, la *Realpsychologie* de Novalis y el concepto de naturaleza en Hölderlin. Y, sin embargo, hay algo de profundamente atinado en ese título de *Vivencia y poesía.*

Erlebnis (vivencia) y *Leben* (vida) son los términos clave de Dilthey en filosofía y en estética. Innúmeras veces le oímos decir

que «el cimiento de toda verdadera poesía es la vivencia, la experiencia vital» [5]. Y la *Erlebnis* de ningún modo se restringe, en su opinión, a los sucesos particulares. Cualquier cosa puede ser vivencia para el poeta: «los movimientos religiosos, científicos y filosóficos del tiempo», para Goethe [6]; «el mundo abstracto de los principios morales», para Lessing [7]; «un estado de ánimo provocado por el mundo de las ideas e independiente de la experiencia individual», para Schiller [8]; e incluso «una noticia periodística sin relieve y rotulada 'Del mundo del crimen', o la seca relación de un cronista [medieval], o una leyenda grotesca» [9]. Una vivencia puede ser evocada «por una experiencia individual, determinada desde fuera, o por disposiciones que surgen de dentro, independientemente del mundo exterior, o también por una masa de ideas, sean éstas históricas o filosóficas» [10]. «Mefistófeles, Gretchen, el motivo de *Las afinidades electivas,* pueden haberse encendido en la mente de Goethe en encuentros vitales fugaces que no significaban casi nada para la construcción de su propia vida» [11]. La vivencia ni siquiera tiene que ser un acontecimiento espiritual unitario y continuo; puede originarla también un cuadro particular contemplado en distintas visitas a un museo [12]. Por tanto, lo que distingue a esta experiencia de cualquier otra no es su contenido, ni su duración, sino su relación con la mente. Debe ser cosa sentida intensamente y no recibida de modo pasivo, sino transformada de modo activo, de suerte que envuelva e implique al hombre entero. La vivencia supone la unidad básica de lo que Dilthey llamaba (descaminadamente) *vida:* la *psique* total (no *bíos,* vida), la estructura espiritual en que se funden entendimiento, voluntad y sentimiento.

Pero —podemos preguntarnos en calidad de críticos literarios enfrentados con textos poéticos— ¿cómo sabremos que determinada obra o determinado pasaje fue compuesto bajo una fuerte presión emotiva, con toda la psique del poeta en juego? ¿Cómo podremos reconstruir sucesos psíquicos ocurridos hace largo tiempo, y cómo estar seguros de que un pasaje que felizmente logra transmitir lo afectivo o un todo afectivo-intelectual fue creado a impulsos del

sentimiento o de una fusión de sentimiento e inteligencia? ¿Qué correlación existe entre el buen arte y una intensa experiencia, y aun entre el buen arte y una fusión de ideas y afectos? Porque dentro de la poesía imaginable hay versos de amor adolescente sentido agónicamente y hay himnos religiosos vividos con el máximo fervor.

Sólo una vez, a lo que se me alcanza, utilizó Dilthey la *Erlebnis* para justificar un determinado juicio crítico de valor. Es cuando alaba a Goethe como modelo de «realismo» lírico por haber arrancado de la vivencia individual y haberse mantenido apegado a ella; en cambio, Hölderlin «en ditirambos tales como *El archipiélago* perdió la medida de cómo puede vincularse en un proceso interior... los estados anímicos y las intuiciones». Al leer a Hölderlin, sigue diciendo, «ya no podemos revivir [*nacherleben*] el amplísimo todo» [13]. *Nacherleben* no significa aquí sino que estos poemas carecen de la debida unidad; crítica ésta que podría haberse hecho desde un ángulo formalista sin necesidad de invocar los imaginarios procesos acaecidos en la mente del autor, ni la supuesta confusión de los lectores.

Ya al final de su vida, y con ocasión de escribir unas notas para la revisión de la *Poética* (1907-1908), Dilthey comprendió el fracaso de su concepción psicologista. Renuncia entonces a su característica capital, la vivencia o implicación personal, y se acoge al «desinterés» del poeta: «Desinteresado quiere decir impersonal... Así, el desinterés no es sólo una propiedad de la impresión, sino también de la experiencia del creador... En desligarse de la ocasión el proceso imaginativo radica el desligarse de lo personal» [14]. Dilthey quiere hablar ahora de valor, propósito y significado, no ya de sentimientos y emociones. Y también ahora reconoce que la obra literaria no consiste en «los procesos internos del poeta», sino en «una relación creada por él, pero independiente de ellos... Por tanto, el objeto con que en primer lugar tiene que entenderse la historia literaria o la poética es totalmente distinto de los procesos psíquicos acaecidos en el poeta o en sus lectores» [15]. No cabría ima-

ginar recusación más tajante de los fundamentos mismos en que se asentaba la primitiva poética de Dilthey. Pero, por desgracia, jamas se llevó a cabo «el sistema de la poética a partir de una doctrina del significado» [16].

La poética primera de Dilthey (1887) se confiesa empírica, descriptiva y no prescriptiva [17]. Aspira a establecer principios, «normas inalterables» y hasta leyes [18], y espera dar explicaciones causales del proceso creador desde un enfoque psicológico. Otras disciplinas, como la retórica o la hermenéutica, pueden contribuir tan sólo con aportaciones esporádicas, puesto que no han progresado lo bastante como para llegar a la explicación causal [19]. La gramática sí ha logrado fijar nexos causales, pero nada importan éstos en una poética. Dilthey deja a un lado la fonética y no admite analogía alguna entre historia de la lengua e historia de la literatura. No existe «una concatenación genealógica entre las escuelas poéticas», además de que «no pueden ser ordenados en series fijas los cambios que se producen dentro de un tipo o un motivo» [20]. Dilthey rechaza, pues, por adelantado la empresa acometida por Veselovski y por los formalistas rusos.

Lo que nuestro pensador estima posible es ofrecer una descripción psicológica de los procesos imaginativos. Concibe la imaginación, sobre todo, como una facultad productora de imágenes, «un pensar en imágenes» [21]. Sueños y alucinaciones son actividades paralelas para él hasta el punto de llamar al sueño «este poeta que se oculta en nosotros» [22]. Y la psiquiatría es traída a colación para hacer ver la relación entre poesía y locura [23]. Sin embargo, el genio «no es un fenómeno patológico, sino el hombre sano, perfecto» [24]. Caracteriza al genio «la gran energía de su sistema psíquico» [25], la potencia de su memoria, lo vívido de sus sentimientos y la libertad con que despliega su imaginería. Dilthey recopila testimonios de los poetas para poner de manifiesto cómo estas imágenes brotan de disposiciones anímicas, musicales a menudo, de vagos estados sentimentales, y con qué nitidez han visto los poetas a sus criaturas ficticias, casi como si las contemplasen con ojos corpóreos.

Todo el sistema de la poética se desenvuelve a partir de lo que Dilthey llama «círculo del sentimiento» y de los cuales distingue seis. El primero, «sentimientos elementales», despierta placer y dolor inmediatos. El segundo, «contenidos de sensaciones», se refiere a los sentimientos que proceden de cualidades sensibles; por ejemplo, el predominio de sonidos suaves en un poema de Goethe. El tercero, «relaciones sensoriales placenteras», hace referencia a la simetría, al ritmo y al metro. El cuarto, «cadenas de representaciones», a cualquier sistema unificador de lo múltiple; por ejemplo, el ingenio o lo cómico, y la forma externa en general. El quinto, «urgencias materiales», incluye los impulsos elementales de la existencia humana. El sexto y último comprende las «cualidades generales de los impulsos volitivos», las aspiraciones del hombre a un ideal [26]. Los nombres dados a estas seis clases hacen realidad el propósito de Dilthey: traducir a términos psicológicos las antiguas distinciones dentro de una obra de arte. Los cuatro primeros círculos se refieren a lo que usualmente se llama «forma»; los dos últimos, al «contenido». Como las clases apenas si están definidas, es para maravillarse la seguridad con que Dilthey las ordenó de acuerdo con los grados de intensidad de los sentimientos, nuestros o del poeta, desde el mero placer sonoro hasta la más elevada satisfacción de nuestros esfuerzos en pos del ideal.

Luego, Dilthey trata de establecer «las leyes» conforme a las cuales, y bajo el influjo de la vida sentimental, «las representaciones se transforman libremente allende los límites de lo real» [27]. Se nos dice que las imágenes cambian de tres maneras: por exclusión de algunas de sus partes; por expansión o contracción, según aumente o disminuya la intensidad de las sensaciones en que consisten; y, finalmente, por la admisión de nuevas partes y vínculos en su núcleo interior. «Exclusión», «realce» y «despliegue» [28] son leyes de la transformación que no sólo valen como principios de las operaciones imaginativas, sino como principios del estilo. Pero si examinamos los ejemplos y suprimimos la terminología psicológica, llegamos otra vez a clasificaciones tópicas. «Exclusión» es la selección

de la realidad por parte del poeta; «realce» es idealización o intensificación (por ejemplo, en las hiperbólicas descripciones de Dickens y Carlyle), mientras que el «despliegue» de las imágenes parece ser para Dilthey la única forma de explicar lo que de manera romántica se denomina «imaginación creadora»: es decir, la capacidad del poeta para animar algo externo o para representar algo interno mediante una imagen externa.

Todo ese elaborado esquema deja en tinieblas el problema capital: ¿cómo podemos pasar de los sentimientos o imágenes psíquicas a una obra de arte, a una obra literaria que, en definitiva, es una construcción lingüística? En Dilthey este paso se cumple suponiendo que el arte es expresión, expresión de vida, de la experiencia total. «La expresión brota del alma inmediatamente, sin reflexión» [29], y «lo vivido entra plena y totalmente en la expresión» [30]. Según nuestro crítico, la experiencia cuajada en la obra artística es una expresión particularmente veraz: «En esta sociedad humana llena de mentiras, la obra [de un gran poeta] siempre es verdadera» [31]. Al entrar en el arte «entramos en un reino donde acaba el engaño» [32]. Supone Dilthey —de manera nada convincente, a mi juicio— que un gesto, una expresión facial, o una acción son más difíciles de interpretar que una obra de arte, y eso que ésta parecería la creación más oblicuamente relacionada con la vida interior del hombre, empapada como está de tradición, de técnica y oficio. La expresión (y el arte), a su entender, nos dice más del sistema psíquico que cuanto pudiera hacer la introspección: «Se sumerge a profundidades que la conciencia no ilumina» [33]. Así, pues, al ser el arte expresión de experiencia, apenas si se distingue de la vida. No plantea problema alguno la traslación de la vida psíquica a su vehículo, el lenguaje. Los sentimientos, imágenes y representaciones del poeta se plasman inmediatamente en caracteres y tipos, en acciones e ideas.

El tipo garantiza universalidad y necesidad, y, por ende, una relación con la realidad social y con el conocimiento. Caracteres, pasiones, tramas, deben cumplir la ley de la verosimilitud: todo

cuanto perturbe la relación causal ha de ser eliminado si se quiere conseguir lo típico: «Las personas [de la ficción] obran necesariamente cuando el lector o el espectador sienten que también ellos obrarían del mismo modo» [34]. No hay que confundir el tipo con el término medio común; es una norma, un canon de valor, el ideal [35]. Los tipos son, pues, medios o vehículos con los que se expresa el significado de la vida, la cosmovisión del poeta. Lo típico encierra «una guía para ver» [36]. Y con frecuencia es considerado como parte del proceso de «simbolización». Lo cual no quiere decir que Dilthey emplee el término en sentido moderno, sino como otro nombre con que indicar la simple expresión por signos. Con todo, en alguna ocasión, se percata de que «la idealidad nuclear del arte estriba en esta simbolización de un estado interior por medio de imágenes externas, en esta vivificación de la realidad exterior por medio de un estado interior proyectado» [37]. Dilthey habría de reconocer que nuestros sueños son símbolos empobrecidos. Donde los símbolos aparecen plenamente desarrollados es en las grandes creaciones fijadas por el mito, la metafísica y la poesía [38]. Parece prefigurarse aquí algo parecido a la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer, con la misma implicación de que el arte es un sistema de símbolos paralelo al mito, la religión y la filosofía, concebidos todos como medios diversos tendentes a un conocimiento puramente relativo.

Otro término heredado de la estética romántica alemana y que sirve para salvar el vacío entre psicología y forma es el de «forma interior». Se trata de un concepto neoplatónico recogido por Shaftesbury y James Harris primeramente, y después por Wilhelm von Humboldt, pero que en Dilthey sigue estando tan poco claro como en sus antecesores. Así, la tendencia que se da en la imaginación de Goethe a «elevar la realidad vivida a poesía» la llama Dilthey su «forma interior» [39], y la misma expresión emplea al referirse a la transformación de las imágenes mediante énfasis, energía o expansión [40]. A veces, «forma interior» se identifica simplemente con el estilo [41], que a su vez es denominado oscuramente «un traza-

do interior de líneas» [42]. Es muy raro que Dilthey haga observaciones directas sobre los rasgos estilísticos observables en el joven Goethe o en Schiller [43]. Por lo común, la «forma» (en sentido amplio o restringido) ha desaparecido de la teoría de Dilthey, que cree, como Croce, en la identidad entre el espíritu del autor, la expresión artística y la respuesta del lector.

En su labor práctica de crítico, Dilthey se preocupó casi exclusivamente por el contenido, y en especial por ese poder de presentar un ideal de vida, una interpretación de la realidad, que convierte al poeta poco menos que en filósofo y en vidente. Desde sus primeros escritos, como *Leben Schleiermachers* (1870), a los últimos, como *Das Wesen der Philosophie* (1907), no dejará de insistir en que la poesía «expresa algo general en la presentación de un caso particular» y configura «el ideal de vida de una época» [44]. La poesía, como todo arte, es «el órgano de una comprensión objetiva del mundo» [45], junto con la ciencia y con la religión. «[El poeta es] un vidente que penetra en el sentido de la vida» [46]. «Ningún talento científico puede agotar, ni ningún progreso de la ciencia puede alcanzar, lo que tiene que decir el artista sobre el significado de la vida» [47]. Dilthey sabe que el arte «no puede ser reducido a pensamientos e ideas», pero argumenta que «por medio de la meditación, y especialmente por la generalización y el establecimiento de conexiones, puede ser puesto en relación con el total de la existencia humana y así comprendido en su esencia, o sea, en su significado» [48]. El poeta difiere, pues, del filósofo en no aspirar al análisis ni al sistema; difiere por crear partiendo del conjunto entero de sus facultades [49], y no solamente de su entendimiento, y por expresar su intuición «gráficamente» [50]. Bajo un solo adverbio queda aculto, o se evapora más bien, todo el problema de la naturaleza del arte, de su vehículo y su forma.

Lo que realmente interesa a Dilthey no es lo que hace «gráfica» a la literatura, sino cómo puede extraerse de ella una cosmovisión, una sabiduría, un ideal de vida que sin ser, por supuesto, puramente intelectual ni estar organizado sistemáticamente, suponga en la

práctica, sin embargo, una filosofía descifrada a partir de los caracteres y las situaciones. Nuestro autor ha prestado gran atención a las conexiones históricas entre las obras literarias y determinadas filosofías. Se le deben valiosos estudios, por ejemplo, sobre el conocimiento que tuvo Goethe acerca de Spinoza y de Shaftesbury [51]. Ve a Shakespeare en sus vínculos con Séneca y Montaigne; analiza a Molière con la mente puesta en la temprana (y perdida) traducción de Lucrecio [52]. Además de fijar tales relaciones históricas, Dilthey enlaza la poesía con los principales tipos de filosofía ideados por él. Éstos son tres: el positivismo (y todas las formas del naturalismo), el idealismo objetivo o panteísmo y el idealismo dualista, al que Dilthey llama «idealismo de la libertad». Hobbes, Hegel y Kant serían los representantes característicos de esos tres tipos, respectivamente. Todos los escritores tienen que pertenecer a alguno de ellos, aunque sea de manera implícita e inconsciente: «Así, Stendhal y Balzac ven en la vida un tejido de ilusiones, pasiones, belleza y corrupción, creado por la naturaleza sin propósito alguno, con un oscuro instinto... Goethe ve la vida como una fuerza conformadora que unifica en una continuidad valiosa los sistemas orgánicos, el desarrollo del hombre y los órganos de la sociedad. Corneille y Schiller la ven como el teatro de la acción heroica» [53].

Al clasificar la poesía en estos tres tipos de cosmovisión, Dilthey implica por fuerza a la literatura en todo aquel problema del relativismo que le atormentó día tras día. Él mismo lo enuncia de forma muy vívida bajo la ficción de un «sueño». Se había quedado dormido en un cuarto de cuya pared pendía una reproducción de *La escuela de Atenas,* de Rafael. Y soñó que los sabios griegos allí pintados volvían a la vida, se ponían a discutir y, finalmente, se distribuían conforme a los tres grupos diltheyanos. Nuestro autor concluye diciendo: «Toda visión del mundo está condicionada históricamente y es, por ende, limitada y relativa. De aquí parece seguirse una espantosa anarquía del pensamiento». Pero Dilthey espera poder superar tales consecuencias, gracias precisamente a la conciencia histórica: porque estas agrupaciones corresponden a una ley.

Cada visión del mundo expresa un lado del universo. Y cada una es verdadera dentro de su unilateralidad: «No nos es permitido captar estos lados simultáneamente. La pura luz de la verdad sólo podemos verla en un rayo diversamente reflejado» [54]. La conciencia histórica, confía Dilthey, librará al hombre de esas cadenas que ni aun la ciencia ni la filosofía pueden romper: «La conciencia histórica de la finitud de todo fenómeno histórico y de todo estado humano o social, la conciencia de la relatividad de toda suerte de creencias, es el último paso hacia la liberación del hombre... La vida queda libre de conocer mediante conceptos; el espíritu reina soberano frente a todas las telarañas del pensamiento dogmático. Toda clase de belleza, toda santidad, todo sacrificio, revivido y explicado, abre perspectivas que dejan al descubierto la realidad... Y en contraste con la relatividad, es la continuidad de la fuerza creadora la que se erige en hecho histórico central» [55]. Pero cuesta trabajo ver qué solución puede aportarnos esta rendición panteísta a la vida y a su diversidad, especialmente cuando ello exige una retirada del entendimiento y de la conciencia. La verdad es que tal propuesta contradice otro remedio frecuentemente preconizado por Dilthey: una «filosofía de la filosofía» que «hace de la filosofía misma el objeto de la filosofía» [56]. Incrementar simplemente nuestra conciencia de la historicidad de todo esfuerzo humano supone no poder escapar del escepticismo absoluto y de la anarquía de valores. ¿Cómo puede decirse de la conciencia histórica que «cura las heridas que ella misma ha causado» [57]? ¿Cómo creer en la eficacia de esa cura homeopática? De hecho, en un discurso pronunciado con ocasión de su septuagésimo aniversario (1903, el año del «sueño»), el propio Dilthey tuvo que reconocer con tristeza su derrota al hacerse esta sola pregunta: «¿Dónde están los medios de superar la anarquía de convicciones que amenaza con destruirnos?» [58]. Promete dar con ellos alguna vez, pero ni los encontró, ni podía encontrarlos, desde semejante planteamiento.

Como cualquier ser humano, Dilthey tenía que elegir, y como filósofo no podía pasarse la vida balanceándose entre tres visiones

del mundo igualmente «verdaderas». Y se decidió resueltamente, a lo que creo, por el idealismo objetivo. Él mismo nos dice que «sólo desde el punto de vista del panteísmo es posible una interpretación del mundo que agote por entero su sentido» [59]. Es un compromiso que confirma Dilthey con su constante preferencia por el idealismo alemán en toda su tradición; por Goethe, interpretado en estrecha relación con Spinoza y Shakespeare; por Hegel, limpio de dialéctica y lógica; y por Schleiermacher, descargado de dogmáticos prejuicios. Hasta los pensadores de la Ilustración germana —Leibniz y Lessing— son vistos dentro de una religión afectiva, irracional. En sus juicios literarios, Dilthey suele postular una norma absoluta: «Hay un núcleo medular en el que el significado de la vida, tal como quiere representarla el poeta, es el mismo para todas las épocas. Por eso los grandes poetas tienen algo de eterno» [60]. Concretamente, considera no poético un determinismo mecanicista: «toda grande y verdadera poesía [ofrece] rasgos comunes. Ella requiere tanto una conciencia de la libertad y la responsabilidad de nuestros actos como de la coherencia de los mismos respecto a causa y efecto. La doctrina de que en nuestros actos estamos determinados mecánicamente desde fuera nunca despertará una convicción duradera en un gran poeta» [61].

Por lo general, el relativismo diltheyano no es sólo psicológico, conforme a los tipos eternos, sino también histórico. La literatura está envuelta en el proceso histórico, de ahí que no haya una técnica poética universalmente válida y que nos encontremos «la relatividad histórica hasta en la forma más perfecta» [62]. Repetidas veces se insinúan explicaciones sociales al referirse a las situaciones y cambios literarios. Durante el Renacimiento «se produjeron decisivas diferencias en la poesía a causa de la vida económica, política y social de los distintos Estados» [63] . El bajo nivel de la literatura alemana del siglo XVII obedece a razones sociales: incluso las más recias personalidades de entonces «carecían de la libre movilidad del sentimiento que brota de la vida y de la sociedad» [64]. El florecimiento del clasicismo alemán, con su afanosa búsqueda de un ideal

de vida, del destino del hombre, está ligado a la cultura de una clase media excluida del poder político, metida en sí misma, forzada a procurarse méritos intelectuales y el cultivo personal [65]. Pero Dilthey sabe que las circunstancias sociales, políticas y económicas explican por completo los fenómenos intelectuales y que la explicación causal acaba fallando a fin de cuentas [66].

Con bastante frecuencia, nuestro filósofo —igual que Hegel— entiende la literatura como parte de un desarrollo general del espíritu humano en el que cada época muestra un *Zeitgeist* único y totalizador: este espíritu «se expresa en la piedra, en el lienzo, en hechos o palabras. Y se objetiva en la constitución y la legislación de las naciones». Cada época tiene «su círculo, en el que están encerrados los hombres del tiempo» [67]. Y el sucederse de las distintas épocas va dando forma a la continuidad de la evolución histórica. En el Dilthey de los primeros tiempos la evolución es una lenta transformación, como en Leibniz o en Herder. Entonces hablaba hasta de un orden necesario de las formas estilísticas, suponiendo, por ejemplo, que un estilo sublime primitivo debe anteceder siempre a un estilo florido tardío [68]. Alguna vez se refiere incluso a un progreso de la literatura, en el sentido de que la creciente complejidad de la vida espiritual postula un arte más complejo [69]. Sólo más tarde llegó a admitir que «en los grandes períodos creadores se manifiesta una elevación que no puede derivarse de estadios anteriores» [70]. La idea de la evolución histórica no tiene cabida en él, ya que concebía la historia, por definición, desde un ángulo psicológico y biográfico. Hasta la transformación de las ideas se halla envuelta en procesos psicológicos, en cambios del sentimiento que no pueden cristalizar en formas susceptibles de un estudio de la evolución como los acometidos por Hegel, Marx o Brunetière.

Pero, además de interesarse por la psicología de la imaginación y por la tipología de las cosmovisiones, Dilthey se preocupó también por un tercer aspecto de la teoría literaria y estética: la respuesta del lector, el efecto producido por el arte. Supone el crítico la identidad de creación y gusto [71], o cuando más, admitirá que

la impresión estética es una «copia empalidecida del proceso creador» [72]. No duda él de que las leyes del efecto estético son las mismas que las de la creación, ni de que le es posible establecer una poética, digamos, desde el otro extremo, desde la experiencia del lector. La obra poética es concebida después como una serie ordenada de impresiones placenteras y dolorosas que tienen una estructura definida y aumentan su efecto en la medida en que se incrementa la parte de placer [73]. Este cálculo de placeres y dolores entraña la necesidad de un equilibrio, de una conciliación final: «Toda obra poética que no quiera sólo expresar impresiones pasajeras, sino engendrar una satisfacción permanente, debe concluir con una situación de equilibrio o con un estado placentero, y en cualquier caso con un estado final conciliatorio, aun cuando este estado consista solamente en una idea que nos eleva por encima de la vida» [74]. El poema lírico tiende hacia ese estado de equilibrio. La tragedia y la épica encajan también en el esquema: «Con frecuencia se ha demostrado que la tragedia de Shakespeare corresponde a este principio estético, y la única ventaja de la poco técnica estructura de *Fausto* es que responde por completo a este esquema del proceso del sentir. Y también la poesía épica... debe ser como una sinfonía, en la que se resuelve una disarmonía tras otra hasta que, al final, todo concluye con potentes acordes armoniosos» [75]. Aquí se anticipa Dilthey muy de cerca a las teorías de I. A. Richards [76], probablemente porque los dos parecen haber seguido a Fechner en este punto. Como en Richards, la función de la poesía suele entenderse que es «intensificar el sentido del vivir» [77], «conservar, fortalecer y despertar en nosotros esta vitalidad», hacernos «disfrutar el mundo todo como una vivencia». El arte es «sentimiento vital que se irradia en la luminosidad de la imagen» [78]. En un pasaje que lleva la impronta de la tradición longiniana, Dilthey describe este efecto del arte con ejemplos concretos: «El estilo de un fresco de Miguel Ángel o de una fuga de Bach brota de la actividad de una gran alma, y la compenetración con estas obras de arte comunica al alma de quien las goza

una forma de actividad por la cual ella se ensancha, se eleva y, por decirlo así, se esponja toda» [79].

La tragedia colma en el hombre la necesidad de conmoverse y exaltarse. Lo trágico es una emoción violenta y hasta dolorosa que, sin embargo, sentimos como sublimadora. La catarsis o purificación aristotélica le parece a Dilthey, tal como la interpreta Bernays, «carente de valor» [80]. En la tragedia las emociones no se purifican, sino que se fortalecen, pues allí se liberta el espíritu, «se eleva a la libre esfera de lo universal» [81]. Pero Dilthey no admitirá una teoría de la tragedia que trascienda estas generalidades. Los tipos principales de la tragedia están diferenciados históricamente: griega, shakespiriana, española, francesa, alemana; no hay por qué forzarlas a entrar en un patrón único.

Ahora bien, el incremento de vitalidad conseguido por la conciliación de contrarios es para Dilthey —y en esto se aparta de Richards— tan sólo *una* de las funciones de la poesía. Además de elevarnos, el arte «amplía el estrecho círculo de nuestra experiencia vital», ensancha los horizontes del hombre en el espacio y el tiempo [82]. Tal es la justificación diltheyana del teatro y la novela histórico-sociológicos. Esta ampliación de la experiencia supone un ahondamiento de la intuición. El arte se torna conocimiento, no filosofía sistemática racional, pero sí conocimiento del significado de la vida y guía para este significado. Dilthey rechaza una teoría de los valores que divorcie el valor del proceso de valoración. Para él, el valor es simplemente una expresión del sentimiento [83]. La distribución de valores en una obra de arte significa la distribución de nuestros sentimientos respecto a ésta [84]. Y así, comprender los valores de tipo literario vuelve a ser, en última instancia, conocer los sentimientos, ya que todo el proceso de comprensión es *Einfühlung,* empatía. Dilthey desarrolló una cuidada teoría de la comprensión partiendo de la hermenéutica de Schleiermacher, cuyos rasgos principales acepta sin cambio alguno. El comprender o entender queda netamente distinguido de la explicación causal: «Comprender llamamos al proceso de conocer algo interno por signos

dados desde fuera» [85]; «Comprender es un reencuentro del Yo en el Tú» [86]. Se trata de un proceso de identificación que supone la unidad básica última de la humanidad. Sin embargo, este proceso está limitado a los fenómemos espirituales. Dilthey repite la famosa doctrina de Vico: «El espíritu sólo entiende lo que él mismo ha creado» [87], con objeto de defender la superior certeza de los métodos propios de las ciencias filológicas y morales respecto a las ciencias naturales. Y critica por demasiado intelectual la definición de filología dada por Boekh: «das Erkennen des Erkannten» (el conocimiento de lo conocido). Habría que cambiarla por ésta: «das Erkennen des Produzierten» (el conocimiento de lo producido), ya que muchas de las creaciones humanas pueden ser «comprendidas» sin ser «conocidas» intelectualmente [88]. Para Dilthey, comprender es un proceso circular: entendemos el pormenor por la totalidad, y la totalidad, por el pormenor. Círculo, sí, pero no círculo vicioso, sino procedimiento necesario en toda interpretación. Y por eso requiere algo de «genialidad creadora» [89]. «Sólo a través de la simpatía y la afinidad interior alcanza éste un alto grado de perfección» [90]. Es «un acto de adivinación» que aspira «a entender a un autor mejor de lo que él mismo se entendió» [91]. Dilthey defiende esta aparente paradoja (apuntada primero por Kant [92]), colocándose en una posición que hace de «toda comprensión algo irracional, como lo es la vida» [93]. Comprender es siempre comprender la vida, la vida de un ser humano. Por eso la biografía significa para Dilthey «la forma más filosófica de la historia» [94]; y ello es más verdadero aún respecto a la autobiografía, que constituye «la más alta e instructiva forma en que se nos presenta la comprensión de la vida» [95]. A menudo suele decir nuestro crítico que la obra es secundaria en comparación con la vida. El ensayo sobre Goethe concluye así: «Ninguna crítica logrará rebajar la vida, naturaleza y evolución de Goethe a un mero medio de entender sus obras» [96].

Dentro del marco de su sistema, Dilthey es incapaz de hacer ciertas distinciones esenciales. Todo conocimiento es, para él, fisiognómico, dirigido a algo psíquico. Olvidado queda el mundo de

la proposiciones lógicas y matemáticas. Como bien dice Hodges, Dilthey «es capaz de echar por la borda todo el conjunto de la metafísica general y la filosofía natural» [97]. Incluso dentro del campo de la «comprensión», no distingue con claridad entre un gesto espontáneo, un rito tradicional y la obra literaria, que forma parte de la tradición, se muestra activa o reactiva frente a ella, utiliza los recursos heredados, hace cristalizar una forma. Cierto que el irracionalismo de Dilthey no llega en la práctica a los extremos que cabría esperar de algunas teorías suyas. Su concepción de la vida es lo bastante amplia como para incorporarse el entendimiento; su intuición no es completamente prelógica o alógica, como será en Bergson. A pesar de todo su culto de la «vida», Dilthey siguió siendo un intelectual y profesó un ideal de sabiduría sistemática. Nunca compartió la visión nihilista de Nietzsche con respecto al intelecto. Se salva del dualismo de Richards —entendimiento y sentimiento—, que desemboca en un emocionalismo divorciado del objeto; y se salva también del intuicionismo de Croce, que conduce a la parálisis de la crítica. Pero si se salva, creo yo, es sólo a costa de una tremenda confusión, donde casi todo, incluido el pensamiento abstracto, incluida asimismo la obra de arte más pensada, se resuelve en experiencia, vida, vivir, expresión.

Sorprende un tanto entonces que Dilthey valore la historia de un modo convencional y la defienda contra ciertos pedantones soliviantados por el hecho de que «leemos cosas *sobre* los escritores en lugar de leer a los escritores *mismos*... Como si sólo tuviese derecho a leer una historia de la Revolución francesa... quien fue testigo de ella». La información sobre las obras literarias es cosa tan necesaria como los relatos de los viajeros [98]. Dilthey dedica elogios a la literatura comparada: «El estudio comparado de las obras de arte de todos los tiempos y pueblos», dice, nos proporcionará «los materiales precisos para una estética inductiva» [99]. Censura la *Historia de la literatura alemana* de Gervinus por encajonarse demasiado en lo alemán: nos hace falta o «una historia comparada general de la poesía según sus temas y formas» o «una historia

de la vida espiritual» [100]. Incluso para comprender a Goethe y a Schiller hay que traspasar las fronteras nacionales. Este reconocimiento de la unidad de la tradición occidental en lo tocante a la literatura y el pensamiento no era incompatible, en la mente de Dilthey, con un fuerte nacionalismo alemán, manifiesto hasta en sus juicios literarios. Tal vez sorprenda oírle hablar del «humor nórdico» de Dante [101], o considerar como «bello motivo genuinamente germánico» [102] la relación entre la Primavera y la Amada, o hacer del panteísmo o vitalismo «el credo original de los poetas y pensadores germánicos» [103]. A su juicio, «la intimidad de la conciencia moral» [104] y la idea de que el mal es irreal en última instancia [105] son rasgos peculiarmente germanos. Afirmaciones tanto más desconcertantes cuanto que Dilthey conocía bien la historia del pensamiento y, hasta en el mismo contexto en que proclama el panteísmo como cosa particularmente alemana, tiene que acudir al *Banquete* platónico, a Dante y a Giordano Bruno para documentar la doctrina de la armonía y para el paralelo entre microcosmos y macrocosmos [106]. Por lo visto, estas confusiones son un tributo al espíritu del tiempo. Dilthey vitoreó el surgimiento del Imperio alemán, fue un desmesurado admirador de Federico el Grande y, aun procediendo de Renania, se sintió identificado políticamente con Prusia.

El caso del nacionalismo no hace más que ilustrar la bancarrota práctica de la teoría de la empatía, de la simpatía universal, del relativismo histórico, del humanismo erasmiano. La crítica enjuiciadora no tiene sitio alguno en una teoría que cosidera iguales todos los tipos, en una doctrina que entiende la interpretación como identificación sentimental, y el arte como expresión espontánea. Pero en realidad nuestro crítico juzgó, clasificó y eligió sin cesar, incluso entre autores y obras concretas. Si sus gustos particulares le inclinaban decididamente en favor del clasicismo alemán, también encontró mucho que admirar entre los románticos. Por ejemplo, *Heinrich von Ofterdingen* le parece la obra más grande del romanticismo alemán. No hay superlativos bastantes para encarecer *Nathan*

der Weise de Lessing, el *Wallenstein* de Schiller o el *Nibelungenlied* [107]. Dilthey fue uno de los primeros críticos que sintió una profunda admiración por Hölderlin, aunque su concepción del poeta pueda chocarnos por lo sentimental y desenfocada. Claro que su ensayo sobre él fue escrito mucho antes de que se descubrieran la mayoría de los himnos tardíos.

Dilthey manifestó gran interés, al menos durante algún tiempo, por el realismo contemporáneo. Toma muy a pecho el vincular su poética al arte moderno y echa en cara a la estética idealista su limitada concepción de la belleza: «El arte está en todas partes», sostiene, y el hombre de todos los tiempos siempre se ha deleitado ante «una fiel reproducción de lo real» [108]. Nuestro filósofo admiraba especialmente a Balzac y a Dickens. Balzac le parece un espíritu analítico, un crítico que hubiera podido muy bien trabajar en la línea de Sainte-Beuve o de Renan [109], mientras que Dickens se le figura el creador, muchísimo más imaginativo y hasta alucinado, de un mundo poético que, con todo, supone una clave para la realidad [110]. Realismo, realidad, materialidad de los hechos, son términos elogiosos frecuentemente usados. Hasta Wolfram von Eschenbach capta las cosas en su plena realidad [111], y «la Naturaleza misma habla», «pura y verdadera», desde el *Tristan und Isolde* de Gottfried [112].

Sólo ya muy avanzada su vida hubo de admitir Dilthey teóricamente la necesidad de la crítica: «Conforme al principio de la inseparabilidad del comprender y el valorar, la crítica literaria está necesariamente ligada y es inmanente al proceso hermenéutico. No hay comprensión posible sin sentimiento de valor, pero sólo por comparación puede determinarse el valor de un modo objetivo y universal» [113]. Es ésta una intuición tardía. En el cuerpo de su obra, Dilthey hace esfuerzos imponentes por armonizar una poética puramente psicológica (que debe apelar a la naturaleza humana universal), y una teoría de la interpretación que supone una identidad entre los hombres, con una creencia en el relativismo histórico y con una teoría de los tipos y concepciones del mundo que conduce

a conclusiones escépticas, anárquicas e irracionalistas. Quiso tender un puente entre el sentimentalismo y expresionismo románticos de Schleiermacher, por un lado, y el neopositivismo de su propia época, por otro. Quiso, en fin, explicar la honda emoción que le producía la música alemana, la lírica de Goethe y el sentimiento religioso de Schleiermacher, así como toda la tradición de la *Innerlichkeit* (intimidad) germana que admiraba sobre todas las cosas, forjando una filosofía que fuese no un sistema racionalista, sino una especie de pensar emotivo: es decir, la «vida» tal como él la entendía. Su tardía lucha por liberarse de lo que yo consideraría las limitaciones del siglo XIX —el psicologismo y el relativismo históricos— no consiguió fructificar en ninguna teoría sistemática; pero la urgencia con que afrontó, en su fase final, la crisis del historicismo y del psicologismo emotivo hace de él una figura patética, personalísima y de gran significación histórica.

Que Dilthey reconociese el callejón sin salida a que conduce el relativismo histórico y que en poética admitiese la necesidad de reemplazar las expresiones, emociones y experiencias psicologistas por un estudio del significado, de las estructuras y valores, supone mucho para nosotros, porque él mismo había extremado al máximo los antiguos puntos de vista, había pensado detenidamente en ellos y los había encontrado defectuosos. Lo que tiene que decirnos este pensador es tan importante en la actualidad como lo fue hace sesenta años.

XV

FRIEDRICH NIETZSCHE

Friedrich Nietzsche (1844-1900) domina soberanamente —cuando menos, en una visión retrospectiva— la Alemania de fines del siglo XIX. Es la única figura literaria germana de verdadera significación internacional. Cierto que en su tiempo no tuvo gran influencia. Su primer libro, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), despertó algún eco, aunque más bien hostil; y la primera de sus *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1873), donde atacaba a David F. Strauss, causó cierta impresión volandera. Después Nietzsche se retrajo cada vez más en su vida solitaria y aislada. Sus libros tenían poquísima salida y ni siquiera pudo encontrar un editor para la última parte de *Zarathustra*. El primero que dio conferencias y escribió con fruto sobre Nietzsche fue Georg Brandes, en 1888, pero el período de creciente fama no comenzó hasta después de haber perdido la razón nuestro autor, en enero de 1889. Con la fundación del *Nietzsche-Archiv* en Weimar por obra de su hermana (1893), hay que hablar de un culto organizado y calculado cuidadosamente: el cuerpo consumido del escritor, cubierto por un paño blanco al modo de Cristo, era expuesto a la veneración de los visitantes. Incluso esta fama primeriza se debió, en gran parte, al revuelo y escándalo levantado con la difusión de expresiones nietzscheanas como «superhombre», «voluntad de poder», «inmoralismo», «más

allá del bien y del mal», «trasmutación de valores», «la bestia rubia» y «el hombre del rebaño».

En el siglo XX, la influencia de Nietzsche ha sido inconmensurable en Alemania y en Francia, y poderosa también, aunque en grado algo menor, en Rusia y en Italia. Posición muchísimo más distante ha adoptado el mundo de habla inglesa. El interés que le dedicaron G. B. Shaw, Havelock Ellis, H. L. Mencken y unos cuantos adeptos no se puede ni comparar con la fuerza arrolladora de su proyección sobre Stefan George y su círculo, o sobre Thomas Mann, Rilke, Spengler, Scheler, Klages y el conjunto del existencialismo, o con la impresión que produjo en Gide, Malraux, D'Annunzio, Strindberg, Merezhkovski y Ortega y Gasset. Sólo recientemente se ha intentado una investigación sistemática del pensamiento nietzscheano, y ello ha servido para desatar la mayor confusión y las opiniones más inconciliables. Entre el Nietzsche antecesor del existencialismo —según le concibe Karl Jaspers— y el Nietzsche continuador racionalista de la Ilustración —según le describe Walter Kaufmann— median muchas leguas de distancia. Y no menor abismo separa al benigno socialista de que hablan los seis volúmenes de Charles Andler del fascista obsesionado por el odio a la humanidad en que cree Georg Lukács [1].

Por suerte, sólo nos conciernen aquí las opiniones de Nietzsche sobre literatura (la tragedia en particular) y sobre historia literaria. Si interpretamos al filósofo con cauta prudencia, ajustando a su contexto cada afirmación o argumento, sopesando el tono y el propósito polémico, será posible tratarle con la debida seriedad, sin reducirle por eso a sembrador de caprichosas paradojas ni exaltarle a profeta en trance de inspiración. Nietzsche exige ser leído imaginativamente, más aún acaso que otro escritor comparable a él en apasionada intensidad. Muchas veces tendremos que tomarle *cum grano salis, provisionalmente, como a un experimentador de ideas* y actitudes. Al final creo que su pensamiento aparecerá dotado de notable trabazón y coherencia, por lo menos en materia de arte y literatura, y pese a los innegables cambios de acento y de termi-

nología. No vamos a regatear la originalidad, la verdad de tantas intuiciones y juicios nietzscheanos simplemente porque este hombre padeciese una enfermedad mental o porque le hayan explotado fanáticos y chiflados, ni aun porque, tras un examen honrado, lleguemos a mostrarle manifiestamente equivocado y no poco contradictorio. Su mente era demasiado inquisitiva, inquieta y crítica para pasarla por alto en una historia de la crítica precisamente.

Cuatro son las vetas bien diferenciadas del pensamiento nietzscheano que habrán de ocuparnos: las primeras especulaciones sobre el origen y naturaleza de la tragedia; la crítica de la decadencia moderna y de su síntoma, el «historicismo»; la estética última, que él llamó «dionisíaca»; y la defensa del clasicismo y de la tradición clásica en literatura.

El primer libro de Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), significaría, de creer las interpretaciones usuales, el descubrimiento del espíritu dionisíaco que se oculta tras la fachada apolínea de la civilización griega; más aún, el derrocamiento de aquel clasicismo de «noble simplicidad y tranquila grandeza» propuesto por Winckelmann y por su discípulo, Goethe, en beneficio de una interpretación pesimista, orgiástica y ditirámbica de la religión y la tragedia griegas. Pero todo eso simplifica groseramente el tratado de Nietzsche. La oposición entre lo apolíneo y lo dionisíaco no representa tan sólo una nueva tipología que continúe los repetidos intentos (alemanes principalmente) de distinguir entre lo natural y lo artificial, lo antiguo y lo moderno, lo clásico y lo romántico, lo ingenuo y lo sentimental, lo plástico y lo musical, etc., sino que, antes que nada, forma parte de una construcción metafísica e histórica. En líneas generales, Nietzsche concibe «el eterno núcleo de las cosas», «la cosa en sí», «el Ser verdadero y Uno primordial», como algo que sufre y se contradice eternamente. A veces dota de personalidad a ese ser sufriente y contradictorio y le hace «genio universal» o «artista primordial del mundo» [2]. Es un ser que busca alivio y redención al crear el universo: ya la humanidad, ya el cambiante mundo del tiempo, el espacio y la causali-

dad. Y así, el universo todo es como una obra de arte, y su impersonal creador es el artista primordial que contempla esta artificial comedia y se consuela contemplándola. «Sólo como fenómeno estético se justifica eternamente la existencia y el mundo» [3], repite Nietzsche una y otra vez. Sueño apolíneo y embriaguez dionisíaca son «instintos artísticos de la naturaleza» en los que «no media para nada el artista humano». El sueño apolíneo es una bella visión medicinal, una ilusión dentro de una ilusión, claramente perfilada, nítidamente individualizada, pero por eso mismo no plenamente satisfactoria. El soñador tiene conciencia de su soñar, de entregarse a un engaño; no ha logrado redimirse del principio de individuación, que es fuente de todo dolor. El «instinto artístico» dionisíaco es más feliz y menos precario porque está ligado a la embriaguez, al éxtasis provocado por los narcóticos o por la fiebre primaveral, como ejemplifican los danzantes de San Vito en la Edad Media o las pandillas errabundas en las orgías báquicas de Grecia. El éxtasis establece la igualdad entre los hombres, los hace miembros de una comunidad superior. Y el hombre se convierte en obra de arte: «La fuerza artística de la naturaleza entera se revela en los estremecimientos de la embriaguez, para suprema satisfacción y delicia del Uno primordial» [4]. Desgarrado el velo de Maya, por lo menos temporalmente, queda restaurada la unidad primigenia.

Hasta aquí, esta teoría se mantiene fuera de lo que entendemos por historia y por arte. Nietzsche —sin distinguir claramente siempre entre metafísica y estética, entre historia general del arte y manifestaciones griegas— utiliza dicha dicotomía para dibujar un hipotético cuadro de desarrollo que, potencialmente, abarca la historia toda de la humanidad. Allá en el fondo se agita una nebulosa época dionisíaca de bárbaros crueles y lascivos. Los griegos pasaron por cuatro estadios artísticos en que sucesivamente se alternaban los principios dionisíacos y apolíneos: la edad de bronce, con las luchas de los Titanes y una austera filosofía popular; la victoria del mundo homérico apolíneo, que hace triunfar su creación de los serenos dioses olímpicos; luego una nueva edad dionisíaca, y,

por último, la rígida majestad de la filosofía y el arte dóricos. Hasta pasados estos cuatro estadios no surgirá la tragedia ática, concebida como una unión y fusión del espíritu apolíneo con el dionisíaco. Es la síntesis que llega tras las oscilaciones precedentes [5].

Nietzsche es muy categórico al explicar el nacimiento de la tragedia a partir de la melodía y la armonía, que le parecen un mundo dionisíaco totalmente distinto del ritmo, ya existente con anterioridad (según reconoce), como tenue y monótono acompañamiento de cítara en la apolínea época homérica [6]. Cree Nietzsche que la música precede siempre a la poesía: así se observa en la canción popular, donde letras distintas pueden ajustarse a la misma melodía; y también —para seguir su ejemplo moderno— en Schiller, que nos describe la disposición musical que le llena antes de componer una obra dramática [7]. La poesía lírica —alega nuestro filósofo laboriosamente— sólo es subjetiva en apariencia. El «yo» del lírico suena también «desde los abismos del ser» [8]. En esta fase de su argumentación, Nietzsche no puede admitir el arte subjetivo y, en consecuencia, pasa sus apuros para explicar la relación entre el músico y el poeta lírico, entre melodía e imagen. Metáforas como «[melodía que] despide chispas de imágenes», «descarga musical en imágenes», «la brillantez imitadora de la música en imágenes e ideas» [9], no aportan gran luz al asunto; se nos pide, sin más, aceptemos la afirmación de que en Grecia, tras la edad homérica, surgió una música dionisíaca de la que en cierto modo procede la lírica. El lenguaje puso todo su empeño en imitar a la música, en seguirla.

No más claro resulta el origen de la tragedia, muy semejante. Según se nos dice, los griegos han comprendido la horrible verdad. Conocen los sabios dichos de Sileno, el compañero de Dioniso: que lo mejor es «no haber nacido, no ser, ser nada... Y lo mejor, después de eso..., es morir pronto» [10]. No obstante, los griegos han conseguido, gracias al coro de sátiros eludir el peligro de una negación de la voluntad al modo budista. Aunque les repugne el lívido, espectral absurdo de la existencia, han dado con un remedio: la virtud medicinal del arte, el consuelo metafísico de que en el fondo

la vida es «indestructiblemente potente y jubilosa» [11]. En el coro desaparece el foso entre hombre y hombre, y un irresistible sentimiento de unidad nos retrotrae al corazón de la naturaleza. Nietzsche rechaza indignado las explicaciones superficiales de quienes han entendido el coro como representación del pueblo, o como espectador ideal, o como muralla viva frente a la realidad. No: el coro está compuesto de seres naturales, de sátiros que bailan y cantan. Allí es donde el hombre griego, al convertirse en coreuta, aparece literalmente cambiado, transformado, «hechizado» [12].

Pero, respecto al cambio capital del coro danzante y cantor en tragedia efectivamente llevada a escena, nos quedamos tan a oscuras como respecto al cambio de música en poesía. Sólo nos dicen que el coreuta ditirámbico se ve a sí mismo como sátiro y que, en su calidad de tal sátiro, puede ver a Dioniso, el dios; o sea, que en su metamorfosis le es dado llegar a una nueva visión de algo exterior, como una coronación apolínea de su estado. Nietzsche supone que en un principio esta visión había sido puramente interna, que el coro hablaba de ella mediante el simbolismo de sus danzas, palabras y tonos; y que el dios, Dioniso, no estaba presente sino en la imaginación de aquellos hombres. De ahí que la tragedia primitiva sólo fuese un coro, y no verdadero teatro [13]. Pero el paso decisivo siguiente otra vez viene a velarlo la metáfora: «El coro dionisíaco se descarga una y otra vez en un apolíneo mundo de imágenes». El coro es la matriz del diálogo: «Este fondo primordial de la tragedia hace irradiar, en varias descargas consecutivas, la visión del drama» [14]. Súbitamente ya está todo: ahí tenemos la tragedia griega, el arte escénico y sus héroes correspondientes. Para Nietzsche, estos héroes deben ser todos máscaras del único dios, Dioniso. Sin embargo, sólo trata de dos protagonistas trágicos: Prometeo y Edipo. El Prometeo de Esquilo es el artista; el Edipo de Sófocles es el santo. Prometeo, con sus varoniles actos comete un delito contra los dioses, que Nietzsche compara maliciosamente con la caída bíblica, inducida por «la curiosidad, el fingimiento, la seducción, la concupiscencia» [15]. Edipo es una víctima, un dechado

de nobleza, que derrama bendiciones mágicas aun después de muerto. Como a Prometeo, le han castigado por violar el orden natural: resolver el enigma de la Esfinge, matar a su padre, casarse con su madre. La sabiduría es un crimen contra la naturaleza. El hombre sufre por ello, al igual que el despedazado Dioniso. Así, la tragedia comunica una filosofía: «El reconocimiento fundamental de la unidad de todo lo existente; el considerar la individuación como la razón primera del mal, y el mirar el arte como la jubilosa esperanza de que el maldito encanto de la individuación todavía puede romperse, como el augurio de una futura unidad restaurada» [16].

Finalmente —continúa Nietzsche—, la tragedia griega murió o, por mejor decir, se suicidó, ya que el mito fue reemplazado por la realidad. Eurípides eliminó el espíritu dionisíaco y dio entrada a la dialéctica optimista, a la justicia poética y al *deus ex machina.* La comedia nueva, con su mediocridad burguesa, no supone sino la consecuencia última del proceso. Quien inspira a Eurípides es Sócrates, el cual, según le pinta Nietzsche, aparece como el tipo de hombre teórico y antimístico, incapaz de llegar más allá de la fábula esópica, del arte puramente alegórico o didáctico. Pero este Sócrates destructor de la tragedia griega resulta tambien, en virtud de una reversión dialéctica, firme garantía del renacer del arte. Porque la idea de que el pensamiento llegara a sondear los abismos del ser no es sino una sublime ilusión que arrastra al hombre de nuevo al abismo, a la negación, a la desesperación radical. Y el único modo de escapar a la desesperación es que el pensamiento retorne otra vez al arte: «El conocimiento trágico... necesita el arte como protección y medicina» [17].

El tratado acababa, en su versión original, con esta imagen de Sócrates «entregado al ejercicio de la música» [18]: paradójica reconciliación del arte y el pensamiento. Pero Nietzsche añadió después nuevos capítulos que alargan la historia hasta nuestro tiempo y que fijan también su aplicación práctica. En la época moderna el esquema histórico anterior aparece vuelto del revés: ahora, pasada la

edad de la ciencia, la edad trágica no ha hecho sino empezar a amanecer, y su profeta es Wagner. Nietzsche describe la ópera como una falsa recreación del teatro griego: tan calculada, teórica, nacida de la aspiración a lo idílico. No cabe mayor contraste entre el pastor operístico italiano y el sátiro trágico griego. Pero la gran tradición de la música instrumental alemana (de Bach a Beethoven) y de su filosofía (de Kant a Schopenhauer) ha hecho resurgir una visión trágica del mundo: está creándose un nuevo mito. En Grecia, Dioniso hablaba el lenguaje de Apolo; en Alemania, con Wagner, Apolo vuelve a hablar el lenguaje de Dioniso. Se ha cumplido la suprema aspiración de la tragedia y, en definitiva, del arte: el renacer del mito, del mito germánico. En las disonancias de la música wagneriana revive el arrebato dionisíaco, sentido incluso en presencia del dolor. Y el mundo aparece justificado lo mismo en la tragedia helénica que en el drama musical de Wagner: «Hasta lo feo y discordante [es] un juego artístico que la Voluntad, en la eterna cima de su júbilo, juega consigo misma» [19].

Todo este intrincado esquema puede aclararse conociendo las conferencias y fragmentos anteriores y posteriores al libro y estudiando las relaciones de Nietzsche con los escritores y las ideas en que encontró inspiración. No cabe duda de que Nietzsche es un discípulo de Schopenhauer, un apasionado wagneriano y un filólogo clásico rebelde. Repasemos una por una estas vinculaciones.

La influencia de Schopenhauer sobre el esquema general y el vocabulario es tan poderosa como llamativa: la voluntad que busca redimirse, el maldito peso de la individuación, el arte entendido como benéfico consuelo, la música en cuanto centro del arte y netamente diferenciada de las artes plásticas y de la poesía, todo lleva la impronta schopenhaueriana. Pero Nietzsche se vale de estas ideas con miras muy distintas y las transforma y aun las deforma al trasladarlas a un plano histórico. La «voluntad helénica» [20] de que nos habla sería inconcebible en Schopenhauer. El puesto de la música tampoco coincide en uno y otro, pues la música no es, para Nietzsche, al fin y al cabo, expresión directa de la voluntad, sino una

semejanza de ella, dado que «la voluntad es inestética de suyo» [21]. En cuanto al consuelo traído por el arte, Schopenhauer lo concibe de modo bien distinto, como una evasión temporal de la voluntad esclavizadora, y la tragedia, a su juicio, predica resignación. Nietzsche interpreta el arte, aun en este primer libro, como éxtasis triunfal, como gozosa afirmación de la vida, claro es que conseguida únicamente frente a la desesperación y la náusea provocadas por el absurdo de la existencia.

En esta fase de su carrera, Nietzsche está fervorosamente identificado con Wagner: con él sueña y espera una resurrección de Alemania por obra del drama musical wagneriano, nuevo tipo de arte trágico. Y el gran compositor se le aparece como otro Esquilo, y sus renovadores planes dramáticos le auguran el florecer del arte nacional. Nietzsche se asimiló las concepciones de Wagner mediante el contacto personal, pero también leyó sus escritos: *Das Kunstewerk der Zukunft* (La obra de arte del porvenir, 1849), *Oper und Drama* (1851), y particularmente el tratado sobre *Beethoven* (1870), que, en contraste con los escritos primeros, revolucionarios, anárquicos y feuerbachianos, estaba empapado de estética y metafísica schopenhauerianas. Sería difícil deslindar la contribución concreta de Wagner al pensamiento de Nietzsche, pero aparece diáfana en la crítica de la ópera como «caricatura del antiguo drama musical» [22], y algo hay también de esa influencia en la interpretación de la tragedia griega. Aun así, son tan numerosas las fuentes comunes a los dos autores que no podemos estar seguros de si la extraña concepción de Edipo se deriva o no de *Oper und Drama* [23], ni de si toda la interpretación de la tragedia y el mito griegos se debe necesariamente al compositor. Wagneriana sin duda ha de ser fórmula tan aliterativa como «Wahn, Wille, Wehe» (ilusión, voluntad, dolor), con la cual se significa, según es de presumir, que gracias a la ilusión del arte, la voluntad logra triunfar sobre el dolor. Una conferencia de Nietzsche, *Das griechische Musikdrama* (1870), y el curso que dedicó a *Oedipus Rex* (verano de 1870) son muy explícitos al defender la obra de arte del futuro y proporcionan amplias

pruebas de la motivación original wagneriana que subyace en *El origen de la tragedia* [24].

Nietzsche fue un filólogo clásico de gran preparación. Había estudiado con Ritschl en Bonn y en Leipzig, y desde muy pronto se dio a conocer con trabajos de especialización (sobre Teognis; sobre las fuentes de Diógenes Laercio) tan brillantes que, a la edad de 24 años, ya era profesor de la Universidad de Basilea [25]. Su concepción de la tragedia y la religión griegas estaba nutrida de toda una tradición de la erudición clásica alemana que podríamos llamar «romántica», en el sentido de haber sido sugerida por observaciones de F. Schlegel y desarrollada por Schelling [26]. Creuzer había estudiado, por su parte, los antiguos misterios dionisíacos, los mitos órficos y todo el sustrato asiático de la religión griega en su *Symbolik und Mythologie* (1810-1812), y Friedrich Gottlieb Welcker y Anselm Feuerbach habían elaborado la interpretación de la tragedia griega como nacida del ditirambo [27]. Pero el libro de Nietzsche ni convenció ni podría convencer a los filósofos clásicos de entonces o de ahora. Un joven, Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, le salió al paso con su folleto crítico *Zukunftsphilologie!* (1872), sofístico en el pormenor y ciego para el argumento principal, pero acertado en el planteamiento básico: no hay nada que apoye la creencia nietzscheana de que Eurípides depende de Sócrates, o de que los héroes trágicos son diversas máscaras de Dioniso. «¿Quién es», pregunta, «el avatar trágico de Dioniso Zagreo en *[Las Coéforas],* en *Las suplicantes,* en *Las Euménides,* en *Los persas,* o en *Ayax, Electra, Filoctetes?*» [28]. En conclusión, Wilamowitz-Möllendorf pedía arrogantemente que Nietzsche se apease de su cátedra de filología clásica. La verdad es que los colegas que le hacían la vida imposible se salieron con la suya: nuestro autor contaba con pocos discípulos aventajados y por fin dejó el cargo (otras razones fueron su salud y el hecho de haberse él alejado de los intereses filológicos). Con todo, el curso sobre literatura griega que dio en 1874-1876 demuestra que, dentro de la Academia, sabía estudiar su tema con amplio saber y considerable originalidad [29]. Cosa curiosa: Nietzsche descri-

be allí los efectos de la tragedia desde un ángulo idealista tradicional: «El hombre... entrevé por un momento un orden de cosas totalmente transfigurado: culpa, destino, caída del héroe, no son más que medios para echar esa mirada al transfigurado mundo» [30].

El origen de la tragedia tiene puntos flacos que el mismo Nietzsche señaló agudamente en un tardío prefacio (1886): lo «frenético y confuso» de las imágenes [31], por un lado y después, que la identificación con los proyectos wagnerianos le hace deformar la perspectiva para acercarla a los objetivos contemporáneos. Nietzsche se llevó un gran chasco al ver lo que ocurría realmente en Bayreuth. Pero esos defectos no deben ensombrecer la grandeza y el influjo de *El origen de la tragedia.* La reorientación de los estudios griegos hacia la historia de la religión y el mito contaba con muchas fuentes y adeptos (entre ellos el viejo amigo y defensor de nuestro filósofo, Erwin Rohde, que en su *Psyche* —1894— se guardaría, cautamente, de mencionarle); pero fue Nietzsche quien la dotó de una fórmula y un lema. Su concepto de la tragedia fue considerado como un rechazo de la purificación aristotélica de la compasión y el terror, y como una negación de la interpretación dada por Lessing, Schiller y Hegel, que veían en lo trágico la justificación de un orden moral supremo, una teodicea [32]. Nietzsche proporcionó un punto de enfoque a las posteriores explicaciones de la tragedia en el plano mítico y ritual: sufrimiento más que acción, lírica más que épica, música más que escultura, sentimiento más que forma. Pero, en cierto sentido, también él concibió la tragedia como teodicea: a Dios se le llama el Uno primordial, el genio del mundo; sin embargo, la tragedia aporta todavía consuelo metafísico y creencia en una vida eterna, aunque esta vida acaso sea impersonal y carezca de finalidad.

Cuando Nietzsche dejó de creer en Schopenhauer y se revolvió contra Wagner, tuvo que dar salida, durante algún tiempo, a su desilusión general con respecto al arte. En 1878 juzga absolutamente infundadas las «intuiciones» artísticas sobre la unidad de todos los seres. Incluso vislumbra un día en que el arte sea cosa superflua

y acabe por extinguirse [33]. Pero lo que más suele ocupar a Nietzsche en estos años es un análisis escéptico del artista como tipo humano. El artista, nos dice, es «un ser retresado, pues se estanca en un juego que sólo es propio de niños y mozalbetes» [34]. Además, los artistas son hombres del momento, sensuales y testarudos, que se vengan en su obra de alguna profanación íntima. Gente de muchos humos y poca sustancia, «desenfrenados» aunque carentes de hondas pasiones. Suelen ser de condición enfermiza. Se desviven por los honores y el poder. No les sonroja explotar sus propias experiencias. Adulan al público. «Lacayos al servicio de cualquier moral», remedan a los ricos y a los desocupados. Les encanta jugar a los actores: un papel, una máscara, el juego del escondite, la mímica [35]. En suma, como decía Zaratustra, «los poetas mienten de lo lindo»... «Hay muchas cosas entre el cielo y la tierra en las que sólo han soñado los poetas» [36]. Pero, con su habitual honradez, Nietzsche vuelve contra sí mismo, a renglón seguido, esta condena de los artistas «embusteros»: él también, ay, él no es «más que un loco, un poeta, desterrado de toda verdad». La verdad no existe, el arte es una mentira. «Dios ha muerto» [37].

Pero apenas tocó Nietzsche el fondo de su nihilismo y se confesó derrotado, comenzó a refugiarse de nuevo en su anterior ideal del arte como consuelo e ilusión y a glorificarlo como algo necesario y jubiloso. Ya durante el período «escéptico» había admitido ciertos modestos valores artísticos. Así, al negar que los poetas sean «fantásticos economistas» que pintan utopías sociales; si apuntan al futuro es tan sólo porque se forjan una bella imagen del hombre [38]. El arte tiene que embellecer, tiene que ocultar todo lo feo o trasmutarlo estéticamente [39]. Son corrientes en las reflexiones de Nietzsche los motivos de la estética tradicional —ilusión, idealización, creación de tipos humanos ideales, y hasta sabiduría poética—, pero solamente en los años finales encontraremos exaltado el arte en unos tonos que nos recuerdan *El origen de la tragedia.* Entonces el arte se convierte en «el gran estimulante de la vida», en «un tónico», en «afirmación, bendición, deificación de la existencia» [40].

El arte —seguiremos leyendo— es «más divino» que la verdad, «más valioso» también que la verdad, valioso para la vida y para el vivir [41]. El arte es potencia, «embriaguez», dominio, idealización en que se viola la realidad: supone «el imperativo de transformar lo real en lo perfecto» [42]. En fin, el arte es «voluntad de superar el flujo del devenir, como un eternizar» [43]. Nietzsche todavía denunciará al artista que crea desde la bajeza o la debilidad de carácter, pero sabe glorificar al verdadero artista entre los hombres fuertes y superiores. Ahora ya cree en la continuidad de cuerpo y alma, en la unidad total del hombre, y no le importa aceptar y aun exaltar los humildes orígenes del arte. Mientras que en *El origen de la tragedia* se había adherido a la opinión de Kant y de Schopenhauer sobre que el arte es «contemplación desinteresada», ahora se opone a ella por creerla una «emasculación del arte» y afirma francamente las fuentes físicas e incluso sexuales del mismo. «La peculiar dulzura y plenitud» del estado de alma estético tiene su raíz en la «sensualidad», la cual no queda anulada en el arte, sino transfigurada [44].

La tragedia reaparece con un cambio de acento, aunque en el fondo se ajuste a la misma concepción de *El origen de la tragedia.* Sin embargo, Nietzsche recusa o ignora su anterior idea de una armonización entre Apolo y Dioniso. La tragedia —como todo arte verdadero— es dionisíaca exclusivamente. Dioniso ha absorbido a Apolo, se ha convertido en símbolo de afirmación, de jubiloso fatalismo. Este despedazado dios es una promesa de vida: renacerá eternamente y regresará de cualquier destrucción [45]. El «pesimismo de la fuerza» acaba, según la sorpresa declarante de Nietzsche, con una teodicea, «un absoluto decir sí al mundo» [46]. El arte es el gran antídoto contra la negación de la vida; es anticristiano, antibudista, antinihilista; significa «la redención para el sabio..., para el hombre de acción..., para el que sufre, como camino que lleva a estados de ánimo donde el sufrimiento es cosa querida, transfigurada, deificada, donde el sufrimiento es una forma del gran éxtasis» [47].

Peregrina conclusión en verdad: el artista, hecho profeta de la doctrina del Eterno Retorno; y Dioniso, trocado en el mismísimo Nietzsche. Un exaltado estoicismo ha ligado la suprema ilusión del arte al *amor fati*. Y nos preguntamos si nuestro filósofo, después de tanto rechazar toda diferencia entre el mundo real y el mundo de las apariencias, después de verse obligado a repudiar lo sobrenatural, tiene algún derecho a invocar un concepto como el de «redención». Esta redención sólo puede significar un estado psíquico de alegría y contento si el arte es una ilusión: una ilusión querida y deseada por ser beneficiosa desde el punto de vista biológico y psicológico. Sí, el arte es una engañosa ilusión personal, un mito tan inventado como la doctrina del Eterno Retorno. Si la despojamos de su fraseología religiosa —«redención», «justificación», «teodicea»—, que no puede tener sino un valor metafórico en tal esquema, la estética nietzscheana última se queda en un desesperado ilusionismo. El arte está al servicio de la vida aun a costa de la verdad, pues es «una ordenación de las cosas sumamente interesada y hasta despiadadamente interesada...; una falsificación esencial...; el espectador estético consiente en una violación», goza con la violación de la realidad [48]. Gracias a las creaciones artísticas sentimos «la maravilla de estar ahora en *nuestro* mundo y libres de la angustia ante el ajeno» [49]. El arte viene a imponer orden sobre los contrarios. Por obra de la belleza «son dominados los opuestos, como sea el máximo signo del poder subyugar a los contrarios» [50]. Acaso podamos abrir los brazos a esta apología del arte difícil, arbitrario, puramente subjetivo, pero no sin notar que, para Nietzsche, el sonido de la «armonía» brota «del seno de toda discordia» [51], y que el arte sirve a la vida, a la vida concebida como salud, fuerza y coraje. Según nuestro autor, el nuevo arte habría de ser «burlón, ligero, volátil, divinamente despreocupado, divinamente artificial...; arte para artistas, y nada más que para artistas», o bien eufórico, fluctuante, bailarín, riente, infantil y bienaventurado». Para alcanzar la cumbre de su grandeza el artista ha de ser capaz de mirarse él y mirar a su arte desde lo alto, riéndose de sí mismo [52]. El ideal

nietzscheano viene a ser algo así como la ironía romántica, y hasta la bufonería divina.

Y, sin embargo, si examinamos los gustos literarios de Nietzsche, resulta notablemente suavizado el extremismo de estas doctrinas. Cierto que él mismo compuso «ditirambos dionisíacos» inspirados en los ritmos libres de Goethe, Hölderlin y Heine. Cierto también que *Also sprach Zarathustra* (Así habló Zaratustra) aparece cuajado de huellas bíblicas, en lo patético y en lo paródico. Pero, generalmente, el arte prosístico de Nietzsche está moldeado sobre el de los grandes ensayistas: Montaigne, la tradición de los moralistas franceses, Schopenhauer, Emerson [53]. Claridad, ingenio, equilibrio, orden —en suma, las virtudes clásicas—, son su ideal. Y no las exuberancias dionisíacas, sino las normas clásicas, presiden expresa o implícitamente los juicios literarios y el esquema histórico-literario todo que Nietzsche lleva en la cabeza. Por otra parte, el análisis que le mereció la literatura decadente —prefigurada, a su juicio, en el barroco y en el romanticismo—, así como sus preferencias por las tendencias modernas, han tenido extraordinaria influencia sobre la crítica alemana posterior. Aun opiniones aventuradas al azar han contribuido a una «trasmutación» de los valores literarios germanos y a un profundo cambio de gustos. Pero, a la luz de la perspectiva internacional, no cabe hablar de una ruptura radical con el pasado. Lo que hacía Nietzsche, asomado a horizontes más anchos que sus aprovincianados paisanos del tiempo, no era sino reafirmar, con sencillez y mayor espíritu selectivo, la tradición clásica europea.

Si exceptuamos algunos alfilerazos contra Dante y algún elogio final en que parece aprobar las crueldades del *Infierno,* puede decirse que Nietzsche ignora por entero la literatura medieval [54]. En cambio, celebra mucho el Renacimiento, resucitador del ideal clásico y última de las grandes épocas, pero lo hace sobre todo en un sentido cultural genérico. Admira Nietzsche —como Burckhardt— al fuerte y universal hombre renacentista, sin que le importe gran cosa la literatura de aquel tiempo en ningún país. No le hace gracia

el *Quijote,* a su entender «uno de los libros más perniciosos» que se hayan escrito, por haber puesto en ridículo las más altas aspiraciones heroicas [55]. En cuanto a Shakespeare, no le parece clásico en absoluto, sino más bien «una síntesis hispano-morisco-sajona del gusto», «una mina repleta de inmensidad de oro, plomo y escombros» [56]. Juicio éste que no modificará sustancialmente la admiración de Nietzsche por el Bruto shakespiriano, capaz de matar a un amigo en nombre de ciertos principios morales, ni el supuesto desprecio de sí mismo con que el dramaturgo inglés se retraería en su poeta Cinna [57]. La actitud de Nietzsche ante Shakespeare responde en parte al modo en que le habían utilizado los alemanes para desprestigiar el teatro clásico francés, pero se debe también a sus básicos y personales gustos.

Nietzsche admite una fase «barroca» en el arte, tras el Renacimiento. Concibe el barroco —creo que por primera vez— como un fenómeno retórico, dramático, teatral, que se presenta periódicamente en la decadencia de un arte verdaderamente grande. Por eso puede hablar del estilo barroco del ditirambo griego o de la fase barroca de la elocuencia griega [58]. Pero lo que de verdad le entusiasma es la tradición clásica francesa, predilección muy rara en los gustos alemanes del tiempo. Nietzsche abraza la causa de Molière, Corneille y Racine, «no sin rabia contra un genio salvaje como Shakespeare» [59]. Desde muy pronto defendió las unidades y otras restricciones formales, juzgándolas beneficiosa disciplina, tal como la que representa en música el contrapunto [60]. Los franceses del gran siglo le parecen semejantes a los griegos por la seguridad en sí mismos que derrochan, la voluntad de formarse, el mirar la felicidad como meta de la vida [61]. Con ocasión de dedicar *Menschliches, Allzumenschliches* (Humano, demasiado humano, 1878) a la memoria de Voltaire, considera a éste como un libertador en la guerra contra la Iglesia y la teología, pero también como el último «perfeccionador del gusto cortesano», el último de los grandes dramaturgos que alcanzaron la serenidad griega [62].

Aun así, uno se pregunta hasta qué punto conocía Nietzsche a los clásicos franceses y hasta quĕ punto le importaría realmente. A los moralistas los había leído bien, es indudable, pero muy poquito a poetas y dramaturgos, si hemos de juzgar por sus escritos. Sentía especial amor por Montaigne y toda la serie de los La Rochefoucauld, La Bruyĕre, Fontenelle, Vauvenargues y Chamfort, sexteto que le parecía más cercano a la antigüedad que cualquier otro de no importa qué país, y en el que se encuentran —decía, enfrentándose con alegre pecho a un arraigado prejuicio alemán— «más pensamientos verdaderos que en todos los libros de los filósofos alemanes juntos» [63]. Pascal le inspira gran admiración y algo así como una extraña piedad: «la ruina de Pascal, que pensaba que la ruina de su razón era pecado original, siendo así que sólo la arruinaba el cristianismo» [64]. Pero el interés de Nietzsche por los grandes autores franceses no pasó de lo estrictamente ético y psicológico: de ellos le era simpático el lado escéptico y estoico, su hedonismo o, simplemente, aquel su bucear en la vanidad y el egoísmo humanos. Admiraba asimismo su forma de escribir y hasta imitó su estilo aforístico (que también le era conocido a través de Lichtenberg y Emerson), pero apenas si se preocupó por lo que podríamos llamar su clasicismo literario.

Ya es otro cantar con el clasicismo alemán, pues aquí Nietzsche tiene modelos estéticos en que pensar. Desde luego, coincide con Sainte-Beuve en que los clásicos alemanes brillan por su ausencia [65]. Y se ocupa de los grandes nombres agria y despiadadamente. Lessing le parece un talento crítico sobre todo, con un «impulso tangencial» artístico, y cuya significación intelectual excede incomparablemente a cualquier obra suya particular. Tiene este autor la virtud francesa del orden, pero su factura es desagradable: amasijo de cólera y amargura. Ni siquiera supone un mérito en él su universalidad, sino más bien un signo de la irrespirable situación alemana. Con todo, Lessing es un ave rara en el chabacano gusto del país, pues amaba «el espíritu libre, el volar lejos de Alemania» [66]. En cuanto a Herder, es para Nietzsche un fracasado en la vida

y en la literatura; da la impresión como de «herido y falto de libertad», siempre echando de menos una recompensa. Su estilo crepita, chisporrotea, echa humo y nada más: «quería él levantar una gran llama, pero nunca se le encendió» [67].

Consecuentemente, Schiller recibe el mayor desprecio, como hombre de teatro cuyas obras son «elocuencia popular dislocada», llenas de tópicos y de un patetismo monocorde. Nietzsche no le perdona ni aun su prosa expositiva, y no digamos los alardes de sabiduría. Señal infalible de que Schiller está caducado —piensa— es que ha caído de las manos de los jóvenes en las de los niños [68]. A pesar de todo, Nietzsche hace observar a menudo cuán dignos de lástima eran aquellos alemanes por su vida oprimida y acosada, por la estrechez del ambiente, por debatirse entre la triste realidad y sus encumbrados ideales: era el suyo «un idealismo blando, bondadoso, de argentados relumbres...; bello en opinión de aquel confuso mal gusto» [69].

Goethe constituye la única excepción. En él ve Nietzsche al hombre clásico que «se disciplinó hasta llegar a la plenitud total, que se creó a sí mismo», que logró tener estilo y dignidad [70]. Y no es que deje de hacerle reproches: toma a risa la historia de Fausto y Margarita, tacha de informe el *Fausto,* conceptúa a Goethe más épico que lírico o dramático, describe el estilo de su prosa como «una mezcla de envaramiento y exquisitez», y hasta le afea sus chapucerías como pintor y científico [71]. Pero después, y cada vez más, Goethe pasa a ser el alemán único y excepcional, «un acontecimiento europeo», y por eso, en Alemania, «un incidente sin consecuencias» [72], hasta que, finalmente, adopta los rasgos de Nietzsche y del dios con quien éste se identificaba en su última fase: Dioniso. Goethe «es un espíritu liberado que se yergue en medio del universo con un alegre y confiado fatalismo, con la fe de que sólo el individuo es digno de reprobación, de que todo se redime y afirma en el conjunto universal; y ya no niega nada más... Pero esa fe es la más alta de todas las fes posibles: yo la he bautizado con el nombre de Dioniso» [73].

Exaltado así por encima incluso de lo olímpico, Goethe servirá siempre de contraste frente al romanticismo y lo decadente. Rousseau, padre del romanticismo, es el polo opuesto a él: volvió a la naturaleza *in impuris naturalibus,* mientras que Goethe supo elevarse hasta la verdadera naturalidad del Renacimiento [74]. Rousseau es el plebeyo, Goethe el aristócrata; Rousseau es el enfermo, Goethe el supremamente sano. Rousseau es un sentimiento embustero y femenino, tan absurdo como para creer en la bondad del hombre; Goethe, un escéptico lúcido y masculino [75]. Tan sólo una vez, y en fecha bastante temprana, expuso Nietzsche con simpatía la angustia del ginebrino, sus invocaciones a la «santa naturaleza», su desprecio de sí mismo [76]. Extraña entonces que pudiese merecerle aprobación un rusoniano tan patente como Laurence Sterne. Las dos brillantes páginas en que caracterizó a este autor se diría que le hacen encarnar todo lo que aborrecía nuestro filósofo, y especialmente aquel desprecio (superioridad lo llama Nietzsche) por cuanto fuese «disciplina, coherencia, carácter, firmeza de intenciones, claridad de disposición, simplicidad, dignidad de porte y presencia». Sin embargo, encuentra admirable a Sterne —«el escritor más libre de todos los tiempos»— por su «alma de ardilla» [77]: metáfora de doble filo con que se sugiere la ligereza y movilidad de que tanto gustaba Nietzsche (el elogio de Bizet es el ejemplo más conocido), aun a costa de otras cualidades.

Nietzsche entiende el romanticismo de acuerdo con la frase de Goethe: clásico es lo sano, romántico lo enfermo. Como fuentes del movimiento admite el descontento ante la realidad, el hambre antes que la gratitud y la abundancia, el deseo de venganza y, en fin, el pesimismo a la romántica, que nuestro autor distingue tajantemente de su propio pesimismo dionisíaco [78]. Cuando Nietzsche habla de romanticismo suele estar pensando en Wagner (y a veces en Schopenhauer), por lo que es raro que se ocupe concretamente del movimiento literario en sí. Lo que censura a los románticos es tanto adorar el sentimiento y menospreciar la razón, y a los alemanes, sus prejuicios generales contra la Ilustración. Le irrita la

degradación del mito a cuento de hadas; y luego esas filosofías fantásticas, «el carnaval de todos los dioses y mitos» puesto en pie durante la época romántica [79]. Poetas como Hölderlin (el predilecto en los años juveniles), Kleist y alguna vez Leopardí y Shelley puede que den pena por su falso idealismo y su exagerada delicadeza, pero le harán decir en un arranque de malhumor: «Soy lo bastante duro como para reírme de su perdición» [80]. Y describe a Jean Paul como «hombre bueno y comodón, pero, al fin, una calamidad: una calamidad en bata» [81]. A pesar de todo, Nietzsche reconocerá después, en alguna ocasión, los méritos del movimiento romántico alemán, en cuanto «movimiento docto», por lo que toca a «la historia, la comprensión de los orígenes y el desarrollo, el sentimiento del pasado» [82]. De la condena general no exime más que a dos poetas: Byron y Heine. A su juicio, *Manfredo* es preferible a *Fausto* [83]. Y Heine solamente retrocede ante Goethe: es el primer artista de la lengua alemana, libérrimo en su divina malicia, y quien dio a Nietzsche la más alta idea de la poesía lírica [84].

Las postrimerías del siglo XIX no suponen sino un estadio más de la decadencia romántica. Si Nietzsche tomó de Bourget la definición de tal decadencia como anarquía de los átomos y «desintegración» de la voluntad [85], también es verdad que esos mismos síntomas los había descrito él antes muchas veces bajo otras denominaciones, como «la moneda falsa» de las artes modernas o el movimiento del «nihilismo» del que fueron preparación el romanticismo, el arte decadente y Wagner [86]. El diagnóstico está referido al plano general de la cultura, rara vez a la literatura en particular. Pero, eso sí, abarca los dos extremos de las teorías y movimientos literarios: naturalismo y esteticismo. En el naturalismo veía Nietzsche —capital enemigo siempre— debilidad, sumisión, fatalismo, cuando no un síntoma de inseguridad delatado por el apego a hechos firmes y pequeñitos, una especie de *fait-alisme* que reina ahora sobre Francia» [87]. La objetividad naturalista se le antoja un flagrante error, signo de autodesprecio, refugio en la materia bruta, negación de sí mismo. Porque la cosa en sí no existe, y lo que

se consigue no es arte, sino ciencia o fotografía [88]. En el otro polo, la doctrina del arte por el arte es, para Nietzsche, «únicamente escepticismo emperifollado y parálisis de la voluntad». Y, retorciendo el antididacticismo de esta doctrina, la hace que signifique «mejor ningún fin que un fin moral» [89]. Es que, por entonces, él creía en que el propósito supremo del arte es la glorificación de la vida.

Rara vez entra Nietzsche en pormenores al comentar a los escritores «decadentes». Wagner, a quien analiza con implacable malicia, es en realidad su ejemplo central. Veamos lo que pasa con los franceses. Las burlas a cuenta de Zola (tan «a gusto en la fetidez»), los Goncourt y Renan no son crítica, sino acerados epigramas [90]. En las observaciones sobre Baudelaire, el típico decadente corrompido por Wagner, o sobre Flaubert, que se hizo «creador por odio a la vida», se trasluce todavía una chispita de admiración [91]. Nietzsche leyó asiduamente a Sainte-Beuve, pero le encontraba atragantante, plagado de defectos: blandengue, neutro, femenino, jesuítico (a pesar de su odio declarado a los jesuitas), «genio de la maledicencia», «crítico sin normas», «historiador sin filosofía», escondido tras una máscara de objetividad [92]. Fuera de eso, había mucho que admirar para Nietzsche en la literatura francesa del siglo XIX más o menos romántica o decadente, siempre que moviera su inteligencia y su interés por los sondeos psicológicos. Y en particular le seducía Stendhal, «último gran psicólogo», «maravilloso epicúreo» y aun «descubridor» del «alma europea» [93]. También admiraba a Taine (con quien mantuvo una corta correspondencia), como «el primer historiador vivo de Europa». Nota que Taine quiere ser objetivo y positivista, pero que en realidad tiene predilección por los «tipos fuertes, expresivos»; lo malo es que se haya dejado corromper por el hegelianismo [94]. Nietzsche alaba constantemente a la cultura francesa contemporánea como la única existente en su época. Por supuesto, su intención era fastidiar a los alemanes, y la verdad es que consideró la victoria de 1871 una verdadera catástrofe para los valores permanentes de la cultura germana.

Donde Nietzsche no ceja un ápice es en la postura firmemente antibritánica. De los ingleses le repelía la tradición utilitarista o moralizadora cristiana. Nos da la impresión de que había leído muy poco en ese campo, fuera de libros sobre ciencia y viajes. Además de los citados elogios a Sterne y Byron, dirige algunas frases burlonas a Carlyle: «acalla algo que lleva dentro con el *fortissimo* de su veneración por los hombres de fuerte fe...; necesita el ruido»; su rasgo peculiar es «la constante, apasionada insinceridad consigo mismo» [95]. George Eliot le resulta al crítico prueba espeluznante de que en Inglaterra la menor emancipación de la teología la expía uno convirtiéndose en fanático moralista. Y John Stuart Mill aparece «definido» en un famoso párrafo epigramático sobre grandes hombres como la imagen de «la claridad insultante» [96].

Los contactos con otras literaturas fueron casuales y no ocurrieron hasta los últimos años. Nietzsche descubrió a Dostoievski ya en 1887 (debió de leer las *Memorias de la Casa de los Muertos, Humillados y ofendidos, Memorias del subsuelo* y quizá *El idiota).* Más tarde, le recordaría como «el único psicólogo... del que tuve algo que aprender: le considero uno de los más felices azares de mi vida, más aún que el descubrimiento de Stendhal». Quedó impresionado por la pintura psicológica del criminal y el análisis del resentimiento; pero bien sabía que Dostoievski ha de ser clasificado entre los decadentes, y que crea más desde la necesidad que desde la abundancia (en su peculiar sentido) [97]. No parece probable que nuestro crítico haya llegado a comprender la postura religiosa y política del autor ruso; para él, no es sino otro psicólogo, otro desenmascarador.

Como era de esperar, Nietzsche se muestra satisfechísimo de la atención que le demostraba Brandes, por cuya mediación consiguió, además, un breve contacto epistolar con Strindberg [98]: Dedica a Ibsen el calificativo de «típica solterona» que quiere «emponzoñar la buena conciencia y la naturaleza con el amor sexual» [99].

La crítica de la literatura del siglo XIX representa en Nietzsche una parte inseparable de su crítica general del espíritu moderno.

Como la cultura, a su juicio, constituye una «unidad de estilo artístico en todas las manifestaciones de la vida de un pueblo» [100], claro es que la falta de estilo, la mascarada del siglo XIX, tenía que parecerle un síntoma de decadencia, una carencia de vitalidad y de fuerza para asimilarse el pasado. El «historicismo» —término acuñado por Feuerbach en 1835 para designar los excesos del sentido histórico— es blanco predilecto de Nietzsche, como sigue siendo un problema todavía vivo entre nosotros, en la investigación literaria de la Norteamérica actual, pese a mediar circunstancias tan distintas. Nietzsche piensa en Alemania primordialmente: colorean su crítica tanto la preocupación por la despótica arrogancia con que se conducía el erudito alemán decimonónico como la profunda desilusión del autor ante la Alemania de la era de Bismarck. En sus primeros años, cuando *El origen de la tragedia,* Nietzsche hablaba continuamente, y más bien en tono campanudo, del «genio alemán», del «espíritu alemán», del «puro y fuerte cogollo del modo alemán de ser» [101]. Y aun después de haberse vuelto contra Schopenhauer y Wagner, en los momentos de más hondo disgusto con su nación, se le nota preocupado por el renacer nacional. Por más que desprecie la fe en el progreso y vaticine —con qué tremenda precisión a veces— los horrores de la crisis con que habrá de enfrentarse la humanidad en un futuro próximo, Nietzsche no es un profeta que predique el inevitable declinar de Occidente o de Alemania, ni aun siquiera el de la historiografía y la filología. En sus análisis siempre se apuntaba algún remedio, o varios quizá.

Suele mirarse la segunda —y famosísima— de las *Unzeitgemässe Betrachtungen* (Consideraciones intempestivas), dedicada al «Uso y abuso de la historia» (1874), como una exposición de los males del sentido histórico desde un punto de vista pragmático. El exceso de historia daña a la vida; la historia debe estar al servicio de la vida [102]. Dicha *Consideración* comienza con la visión de un rebaño de animales felices en su ignorancia del pasado, en su facilidad para olvidar (o, más bien, incapacidad de recordar); no cabe mayor con-

traste con el fardo de la historia que tienen que acarrear los hombres modernos y, particularmente, los alemanes cultos. Nietzsche describe con gran viveza las «enciclopedias ambulantes» fabricadas por la educación alemana, cegadas desde muy pronto por «una luz demasiado fuerte, demasiado súbita, demasiado cambiante». Al joven estudiante le han azotado durante milenios, le han corrido por los museos, le han llevado a rastras a los conciertos. Pierde toda capacidad de admirar, se empacha o se asquea. En historia le enseñan a comprenderlo todo, y así sólo aprende a respetar el poder y el éxito (cualquier éxito). En cuestiones de arte carece de gusto o, mejor, se sujeta al gusto de otros. Es un bárbaro moderno, un filisteo de la cultura [103].

Su maestro no es mejor. Nietzsche había heredado la concepción de una filología consagrada a los ideales de la *paideia* griega. El filólogo era un educador, el gran educador de Alemania. Pero ahora Nietzsche se ve convertido en un erudito, un erudito «objetivo». Nada le importa la antigüedad; si estudia filología comparada junto con el griego y el latín es como mero pretexto para una introducción a la lingüística indogermánica [104]. Aprende algo que ni le va ni le viene; estudia a un autor clásico lo mismo que podría haber estudiado a un inglés o a un turco. Se dedica a sus estériles juegos huyendo del aburrimiento. Y hele aquí hecho un «especialista», con su «joroba» correspondiente, pues toda maestría en un oficio ha de pagarse. El hombre alejandrino, el «bibliotecario», es otro síntoma de decadencia [105].

Pero no caigamos en el error de tomar a Nietzsche por un simple enemigo del enfoque histórico y de la filología. La verdad es que hay que considerarle, ante todo, como un filósofo de la hitoria. Cree, desde luego, en la primacía del devenir sobre el ser, en el crecimiento y la evolución; reconoce explícitamente que «la filosofía... es la forma más general de la historia...: un intento de describir de algún modo el devenir heracliteo» [106]. Muchas veces se empeñó en decir que la concepción evolucionista —que él entendía no al modo darvinista, sino al hegeliano y lamarckiano— supone

una particular conquista del pensamiento alemán y es fundamental para el suyo propio [107]. Pero en la segunda *Consideración,* con desconcertante maniobra, cambia su idea de cómo ha de estudiarse y escribirse la historia. Tres son las clases de historia que distingue: «monumental», arqueológica y crítica. Cada una de ellas es juzgada con gran ecuanimidad tanto respecto a la utilidad para el presente como respecto a un ideal abstracto de verdad. La historia «monumental» («ejemplar» [108] le vendría mejor) sostiene que el pasado es inspiración del presente; supone que hay una continuidad entre los grandes hombres de todos los tiempos y en su fuerza modélica; sin embargo, corre el peligro de transformar el pasado en una «ficción mítica» y de paralizar así el presente, justificando el dicho de «que los muertos entierren a los vivos» [109]. El segundo tipo, la historia arqueológica, pasa ordinariamente por ser la única expresión del auténtico sentido histórico, según el mismo Nietzsche reconoce. Cierto que la arqueología tiene la función de guardar y conservar, pero la acecha el riesgo de aceptar todo lo viejo y pasado como digno del mismo culto. Y degenera en «el repulsivo espectáculo de una ciega manía de coleccionar» [110]. La función del tercer tipo, la historia crítica, es puramente negativa (aunque beneficiosa), ya que «todo pasado es digno de ser condenado», pero condenado, al fin y al cabo, a expensas de la justicia y de la verdad [111]. Nietzsche parece siempre temeroso de que el pasado «sufra», y celebra la «justicia» como una de las supremas virtudes humanas [112]. Sin embargo, después cambia súbitamente de frente para atacar el ideal todo de la verdad y la erudición, no en nombre de la vida o la felicidad (que es la norma ideal al principio de la *Consideración),* sino en nombre de lo que él llama lo «superhistórico», en nombre del arte y la religión [113]. La historia, «transformada en obra de arte, en puro producto artístico» [114], parece volver a la historia «monumental» que el mismo Nietzsche consideraba no exenta de peligro. En realidad, lo que éste recomienda es una «nueva historia» que utilice las tres clases juntas —«monumental», arqueológica y crítica—, pero poniéndolas al servicio de una verda-

dera cultura, «conformidad entre vivir, pensar, parecer y querer» [115]. Nunca dejó de admirar el recto sentido histórico, «la capacidad de acertar rápidamente el orden jerárquico de los juicios de valor» [116] respecto al pasado, sin renunciar por ello a la personalidad y al interés por el presente y el futuro. Nietzsche incluso acoge con agrado al crítico siempre que aparezca limpio de la fisgona curiosidad por la vida de los grandes hombres y de la manía de hacer comparaciones inútiles. Semejante crítico no es un escéptico, pues cuenta con «la seguridad de sus normas, el manejo consciente de una unidad de método, el arrojo ingenioso, la soledad, la capacidad de justificarse» [117]. También el buen filólogo tiene su sitio. No importa que al mirar atrás Nietzsche viese su propia actividad como una aberración; jamás dejó de valorar muy alto las virtudes filológicas: honradez, conciencia intelectual, atención rigurosa. El filólogo conoce el arte de leer como es debido. Y nos enseña «a no precipitarnos, a ser serenos, a ser lentos: como el arte y la pericia de un orfebre de la palabra» [118].

Rara vez llegó Nietzsche a estar a la altura de su historiador, su crítico o su filólogo ideales. Otras cosas le preocupan. Ni tampoco está libre de esa falsa presunción de muchos críticos que él mismo definió: «Tal obra me encanta: ¿cómo no habría de ser bella?» [119]. Se excede al utilizar el pasado con fines polémicos y al rastrear antecedentes genealógicos *a posteriori* [120]. A veces, caprichosamente, prefiere y alaba a ciertos autores sin explicar los motivos. ¿Por qué, vamos a ver, sólo ha de haber cuatro grandes prosistas en el siglo XIX: Leopardi, Mérimée, Emerson y Landor? [121]. La verdad es que a Landor no le menciona Nietzsche en ningún otro momento. ¿Y por qué regla de tres el tesoro de la prosa germana sólo ha de contener —aparte de las *Conversaciones* de Goethe y Eckermann («el mejor libro alemán»)— los *Aforismos* de Lichtenberg, el primer libro de la autobiografía de Jung-Stilling, el *Nachsommer* de Adalbert Stifter y *Leute von Seldwyla* de Gottfried Keller? [122]. Sabemos que a Nietzsche le deleitaba la plácida novela de Stifter. Eran gustos que se permitía en ocasiones, y unos

ratos disfrutaba con lo idílico, con el estilo Biedermeier, y otros con lo excéntrico y grotesco, caso de Sterne.

Como crítico, Nietzsche contadas veces lee despacio o atiende de cerca al texto, y eso que le gustaba reflexionar sobre el estilo y el arte de escribir; por ejemplo, sobre la importancia del *tempo,* sabiendo perfectamente que su propio estilo era *presto* [123]. Sólo en una ocasión le vemos analizar pormenores estilísticos, y es en su demoledor ataque contra el último libro de David F. Strauss, *Der alte und der neue Glaube* (La antigua y la nueva fe, 1872). Encuentra allí imágenes confusas, oscuras abreviaciones, tosquedades, presunción; aunque estas censuras sigan demasiado a veces los supuestos racionalistas de Schopenhauer acerca del correcto estilo alemán [124].

Nuestro autor siempre despreció el sistema, e incluso el deseo de sistema, como «una falta de integridad» [125]. Él quería movimiento, libertad, bailar sin fin, descolgarse de cima en cima, volar. Pero en su pensamiento —incluso el literario— hay más coherencia de la que usualmente se admite. La idea de la tragedia, aun con cambios de acento, sigue siendo la misma: es una exaltación de la vida a pesar de sus horrores. La crítica del siglo XIX y de su arte —historicismo exagerado, naturalismo, falso esteticismo— concuerda perfectamente con el esquema general nietzscheano de la historia. Los citados defectos son retrotraídos consecuentemente al romanticismo, al barroco y hasta al decadente helenismo alejandrino. Cierto que la glorificación del clasicismo es difícil de conciliar con entender el arte trágico —básica y original preocupación suya— como embriaguez y desbordamiento dionisíacos. El amor a la tragedia francesa, al lado más olímpico de Goethe y al sereno *Biedermeier* Stifter no casa muy bien con la admiración por Esquilo y Píndaro, si los vemos cuales son: líricos, orgiásticos, tumultuosos cantores de las glorias de la vida. Hay algo de poco espontáneo, de cálculo, en esa idolatría del clasicismo a que se entrega Nietzsche, en ese encarecer el «gran estilo» como «expresión misma de la 'voluntad de poder'», en esos elogios a la «conversación», a «la

tiranía de las leyes arbitrarias», a «la frialdad, la lucidez, la dureza... y, sobre todo, la lógica» dentro del arte [126]. Nada más paradójico que erigir como ideal una razón rectora y soberana en nombre de una irracional «voluntad de poder». Parece haber ahí un desafío a los propios gustos instintivos, un arma polémica en la lucha contra el siglo XIX, contra la decadencia. La crítica de Nietzsche se mantiene firme gracias al criterio de esfuerzo, voluntad, dominio de sí, lo mismo que su filosofía de *amor fati* y el Eterno Retorno es una desesperada imposición del orden sobre el cambio continuo y la anarquía. Esa «estrella que danza sobre el caos» [127], en palabras de Zaratustra, es la imagen más apropiada para la forzada armonía de lo clásico y lo dionisíaco que se da en Nietzsche. Solución personal y psicológica que quizá haya disipado el conflicto de su mente, pero que de ningún modo puede satisfacer al teórico. Sueltos y sin conciliar quedan tragedia dionisíaca, clasicismo intelectual, humor a lo Sterne, estética fisiológica.

XVI

EL DANÉS SOLITARIO: GEORG BRANDES

Cuando Georg Brandes (1842-1927) llegó a Nueva York, en junio de 1914, para disertar sobre Shakespeare, la policía tuvo que dispersar a una multitud de un millar de personas que no habían logrado entrar a oírle en el Comedy Theatre [1]. Actualmente, en Alemania y en Francia, Brandes es casi un desconocido; en Inglaterra y los Estados Unidos, apenas un vago nombre. Alguien podrá decir que ese olvido se lo ha ganado a pulso el propio autor, ya que no pasó de ser un simple intermediario, carente de enjundia y de originalidad. Brutalmente lo dejó sentado en 1905 Walter Raleigh, primer profesor de literatura inglesa en Oxford: «Brandes no lleva nada dentro; no es más que un pregonero de la cultura judía continental. Ni idea tiene de lo que es poesía. Enfervorizado con su credo de serrín, o sea, racionalismo, progreso, ilustración: todo, rematadamente abstracto» [2]. Lo mismo había dicho Nietzsche a Brandes en una carta (1887), si bien con modos más corteses, al llamarle «ein guter Europäer und Cultur-Missionar» [3] (un buen europeo y misionero de la cultura).

Los seis volúmenes de la magna obra de Brandes, *Hovedstrøminger i det 19de Aarhundredes Litteratur* (Las grandes corrientes de la literatura del siglo XIX), publicada primero en danés entre 1872 y 1890, y después en alemán (4 vols., 1872-1876), con el título

de *Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts,* tenían un carácter polémico y causaron inmensa impresión en Dinamarca, y luego en Alemania. La traducción inglesa apareció en 1901-1905, mientras que la francesa no logró pasar del volumen dedicado a la escuela romántica de Francia [4]. La obra es una historia comparada de las literaturas francesa, alemana e inglesa en la primera mitad del siglo XIX, y se ajusta a un plan basado en los supuestos del liberalismo europeo. El tema central lo constituye la reacción contra el siglo XVIII y la superación de ésta. La Revolución es la tesis; la Restauración, la antítesis, y el movimiento liberal, la síntesis donde se conservan y renuevan, como mandan los cánones hegelianos, los valores de la reacción romántica [5]. Seis actos tiene el drama, en correspondencia con los seis volúmenes: tres sobre la literatura francesa, dos sobre la alemana y uno sobre la inglesa. El primer volumen, *La literatura de los emigrantes en Francia* (1872), presenta la reacción contra la Revolución francesa, reacción fuertemente mezclada todavía con elementos revolucionarios: su heroína es Madame de Staël. El segundo volumen, *La escuela romántica en Alemania* (1873), pinta con poco simpáticos colores la marea creciente de la reacción, la cual alcanza su cima en *La reacción en Francia* después de la Restauración, asunto al que Brandes dedica su tercer volumen (1874). En el cuarto, *El naturalismo en Inglaterra* (1875), es Byron quien marca el punto de reversión, simbolizado en el año de su muerte (1824), mitad exacta del gran drama. El grupo siguiente, descrito en el quinto volumen, *La escuela romántica en Francia* (1882), justo antes de la Revolución de Julio, señala el triunfo del liberalismo; y el sexto grupo, *La Joven Alemania,* descrito en un volumen tardío y último (1890), lleva el movimiento a un resultado victorioso, preparando el camino hacia lo que Brandes llamaba «el año bíblico del regocijo» (1848) [6]. Nada se dice de Italia ni de Rusia, pero la aplicación a Dinamarca no se aparta de la mente de Brandes [7]. Todo el país ha perdido el barco del progreso; todavía está estancado en el remanso de la reacción.

Brandes llama «psicológico» a su plan porque entiende «psicología» como «psicología nacional» y quiere creer en todo momento que la literatura es expresión del hombre, parte de la vida [8]. Pero, en lo sustancial, ese plan sigue presidido por la vieja concepción romántica de la historia como historia del espíritu o de los espíritus nacionales; es decir, historia de las ideas, políticas y religiosas sobre todo, tal como la acometida por Hettner o por Gervinus. Para juzgar esta o aquella literatura es preciso preguntarse si «plantea problemas que someter a debate» [9]; si contribuye en algo al progreso, a la liberalización política, al libre pensar religioso, a hacer simpática la ciencia moderna y sus doctrinas deterministas y evolucionistas. Brandes está segurísimo de sus módulos de juicio: hay que medir la literatura por su «tendencia», que es «el espíritu del siglo», como éste, a su vez, es «la sangre que riega la auténtica poesía» [10]. La política reaccionaria supone un error, al igual que el oscurantismo y que cualquier religión revelada. Según Brandes, Feuerbach ha dejado zanjado para siempre el problema teológico: Dios es una invención del hombre. La teología se resuelve en antropología o psicología. Y la ciencia ha acabado con todos los demás misterios: creer en el libre albedrío es cosa tan trasnochada como creer en el hombre-lobo [11]. Lo que se da por sentado en todo caso es la marcha rectilínea del progreso. Por ejemplo, Brandes lamenta que, «visto desde el pináculo de nuestro tiempo», Scott no consiguiese todavía «libertar la personalidad de manos de la tradición»; como «no le afectó en absoluto la evolución global de la ciencia moderna» [12], es muy justo que haya decaído su fama. Y pobre de Chateaubriand —piensa—, que «no tuvo ocasión de conocer la ciencia del siglo XIX», ni «la nueva fe» consiguiente. Hasta en lo puramente literario se sobreentiende el firme e imparable progresar, como cuando se nos dice que encontraremos a Nodier «en un estadio superior de la evolución de la literatura francesa», o que Mérimée supone un avance como erudito y escritor al compararle con Stendhal [13].

Para Brandes, la crítica es persuasión y propaganda: «La crítica mueve montañas: montañas llamadas creencia en la autoridad, pre-

juicios y tradiciones muertas» [14]. En sus labios hay siempre una pregunta: ¿Contribuyó este escritor a la victoria del liberalismo, del agnosticismo y de las miras científicas? ¿Fue «progresista»? Como en los marxistas actuales (de ideas muy distintas, claro), se da en Brandes una contradicción radical e inconciliada entre el credo fervoroso con que todo lo juzga y la pretensión de objetividad científica. Valiéndose de una manoseada imagen, compara al historiador literario con el «botánico», para quien lo mismo importan las ortigas que las rosas [15]; lo que no dice es que las ortigas le parecen mala hierba y que quiere arrancarlas de cuajo. Por tanto, Brandes no es un seguidor de Taine, pese a declararse deudor suyo y a sentir verdadera admiración por el hombre y su obra [16]. Ni por lo más remoto intenta explicar la literatura a base de la tríada *milieu, moment* y *race*. No hay en él sociología literaria alguna, sino literatura tratada como decía De Bonald, como «expresión de la sociedad». Todo gran escritor ha de estar impregnado del espíritu de su tiempo; ha de ser —o así se le supone— representativo. Alguna vez Brandes se permite establecer correlaciones (no poco ingenuas) entre literatura y sociedad. Así, cuando afirma que «el no darse poesía en Francia durante el Imperio» fue debido a que la épica y la tragedia ya estaban representadas en la vida misma [17]. Pero, por lo común, se limita a poner la historia política como fondo del cuadro y a recrearse sin fin en acontecimientos totalmente desligados de las obras o figuras literarias concretas; por ejemplo, habla y habla sobre las rebeliones irlandesas de 1782 y 1799, o describe con pelos y señales los sucesos berlineses de 1848. A veces traza simples bocetos de los pensadores y de sus ideas —así, respecto al tratado de De Bonald sobre el divorcio—, o de figuras públicas que se presume características de la época o de su espíritu. Hay todo un capítulo dedicado a Madame de Krüdener y otro sobre Charlotte Stieglitz, que se suicidó para impulsar a su marido a componer versos sublimes desde el propio sufrimiento [18]. En la literatura de imaginación son tipos lo que va buscando Brandes. Werther es el gran símbolo en que «hallaron expresión las pasiones, deseos

y cuitas de toda una era». El siguiente tipo moderno es el René de Chateaubriand, con quien la «poesía del deseo» dejó paso a la «poesía de la desilusión». René «es melancólico y misántropo; constituye la transición entre el Werther de Goethe y el *Giaour* y el *Corsair* de Byron». Viene luego, como subsiguiente variación del tipo básico, el Adolphe de Constant. A continuación descubrió Balzac un nuevo tipo de mujer, *la femme de trente ans,* que impera como reina y señora sobre toda la moderna escena francesa [19]. Pero en la literatura danesa —se duele Brandes— no hay ni rastros de tipo alguno, nada que pueda compararse con Natán el Sabio, Fausto, Prometeo, el Marqués de Posa. Los héroes de Oehlenschläger, «abstractos e ideales», «sólo de modo imperfecto reflejan su época». Ah, si ellos pudieran hacer las cosas que Brandes se imagina de los otros: Posa, atravesando con la espada a Felipe II; Prometeo, saltando de su roca y purificando el Olimpo; Fausto, subyugando la tierra con ayuda del vapor, de la electricidad y la investigación metódica [20].

Con tales ideas en la cabeza, ya nos podemos figurar cómo serán los juicios sobre los escritores. El volumen dedicado al romanticismo alemán es absolutamente negativo, por más que Brandes suela describir a los autores con cierto cuidado, traduciendo de cerca y pródigamente a Haym y a Goedeke [21]. De los románticos le choca, sobre todo, el rompimiento de la ilusión, el interés por la personalidad escindida, por «el lado natural y nocturno del hombre». Brandes lo que quiere es «esfuerzo, voluntad, decisión», cosas que hacen del hombre un todo [22]. La Reacción francesa provoca su indignación y repulsa: tiene gracia cómo satiriza a Madame de Krüdener, que al lado del Zar Alejandro pasa revista a 150.000 soldados rusos en los Champs des Vertus; o bien el pomposo amasijo de religiosidad y erotismo que cree descubrir en Lamartine [23]. En el volumen de tema inglés, ocurre que se insiste demasiado sobre el naturalismo, y esto da una imagen totalmente falsa del cortejo visionario de los grandes poetas románticos. «Naturalismo» abarca lo mismo el amor de Wordsworth a la naturaleza que el sensualis-

mo de Keats y el liberalismo revolucionario de Byron. Se comprende que Wordsworth y Coleridge no importen mucho. Pero asombra que el entusiasmo de Wordsworth por la naturaleza sea considerado sólo como una etapa de su evolución, y *Heart Leap Well,* señalado como su mejor poema [24]. La poesía de Coleridge se gana los peores tratos: *Christabel* no interesa; *The Ancient Mariner* carece de meollo poético. Lo único que le reconoce Brandes a este poeta es «dulzura: cada verso tiene el sabor y el peso de una gota de miel» [25]. Apenas si se menciona al filósofo y al crítico. Keats, por sensualista y por esteta, recibe menos atención que Tom Moore. Porque Moore glorificó el nacionalismo irlandés y, como poeta erótico, fue «uno de los más grandes que haya habido y, desde luego, el más musical» [26]. Las ideas políticas de Landor merecen la aprobación de Brandes. Y Shelley aparece exaltado a las mayores cimas por su «radical naturalismo». Es el más grande lírico inglés y del siglo en general. Su vida tuvo «una importancia mucho mayor y más duradera para la liberación del espíritu humano» que cuanto ocurriera en Francia en agosto de 1792 (mes en que nació Shelley) [27]. Y es Byron, según se nos dice, quien se ha hecho cargo de su herencia intelectual. Con un himno a Byron precisamente, como hombre y como poeta, concluye el volumen, himno que hoy resulta más que desenfocado, porque Brandes, además de estimar puro infundio lo del incesto, quiere presentar a su homenajeado como iniciador del espíritu moderno en poesía. *Caín,* declara, causó una verdadera revolución en la poesía europea. *Don Juan* es el máximo poema del siglo, el único que puede compararse con *Fausto.* El romanticismo francés y el liberalismo alemán derivan directamente del naturalismo byroniano [28].

El mayor amor de Brandes se lo lleva el grupo romántico francés: «Sin exageración alguna, es la más grande escuela literaria que ha visto este siglo» [29]. Brandes logra compaginar su aversión al romanticismo alemán y su desbordante admiración por el francés no sólo apoyándose en las obvias diferencias políticas, sino recalcando el carácter tradicional de este último: «Todos los románticos fran-

ceses son clásicos. Mérimée, Gautier, George Sand, y hasta el mismo Hugo, son clásicos» [30]. En cuanto a George Sand, es «un genio femenino, tan importante, tan universal, que nunca ha habido otra mujer, antes de ella, dotada de tan rico poder creador» [31]. En Balzac admira Brandes no sólo al fundador de la novela moderna y al observador científico de la realidad, sino al visionario [32], y Mérimée y Gautier le parecen magnos escritores llegados a la perfección cada uno por su lado.

Menos ilusiones se forja el crítico danés respecto a los valores poéticos de la literatura alemana. Pero le interesa muchísimo Börne, incluso como judío converso, y, sobre todo, se cuenta entre los más fervorosos admiradores de Heine que se recuerden. La exposición que hace Brandes de la poesía y prosa heinianas supera en vigor crítico y analítico a la mayoría de sus primeros ensayos; interpretando ceñidamente los distintos poemas, desenvolviendo con sensibilidad lo sugerido en tal o cual pasaje [33], sabe criticar el sentimentalismo o lo convencional de las obras tempranas y alabar como se merecen las últimas dirigidas a Mouche. Brandes se las ingenia para buscarle a Heine paralelos con Rembrandt, por lo que toca al claroscuro, y con Aristófanes, por la fantasía cómica; y da gran valor al descubrimiento del mar por parte de su poeta, en cuanto tema de la poesía de la naturaleza que se echaba de menos en Alemania. Para él, Heine es «el hombre más ingenioso que haya existido jamás», a la vez que el más fino poeta lírico, único parangonable con Shelley, y, ni que decir tiene, un buen soldado en la lucha por la liberación de la humanidad, pese a ciertos reniegos [34].

El volumen sobre los románticos franceses contiene páginas en que se elogia a Sainte-Beuve como fundador de la crítica moderna. Sabía este maestro explicar la génesis de una obra de arte y descubrir «al hombre que se oculta tras el papel». Con razón escogió como lema de sus escritos las palabras de Sénac de Meilhan: «Nous sommes mobiles et nous jugeons des êtres mobiles» [35].

Lema que muy bien hubiera podido ser el de Brandes; por eso resulta injusto, a fin de cuentas, medirle tan sólo por el esquema

ideológico de *Las grandes corrientes,* serie de lecciones panorámicas demasiado en deuda con fuentes secundarias y donde se propende a comparaciones alegres y fáciles categorizaciones. El Brandes mejor se encuentra en otros sitios. No olvidemos que sus raíces están hincadas en suelo danés y que cuando más brilla es como crítico de la literatura natal, campo en que había ejercitado su arte de retratista antes de las mencionadas lecciones. Allí podemos ver que también poseía gustos muy definidos y un sentido de la belleza que se contradice no poco con su ideología,

En su primer libro, *Aesthetiske Studier* (1868), Brandes aparece como atento estudioso de Hegel y de F. T. Vischer, a quien se opone desde un ángulo que puede calificarse de formalismo herbartiano. El ensayo sobre *La idea del destino en la tragedia antigua* (1863) argumenta a la manera escolástica que la culpa trágica no es de índole metafísica ni ética, sino que debe ser concebida como puramente estética. Otro estudio, *La teoría de lo cómico* (1866), desenvuelve la vieja idea de contradicción: lo risible ha de estar iluminado por la idea de poesía para ser cómico. Pero el libro contiene también estudios sobre Ibsen, a cuya descarnada fealdad y rígida moral oponía aún Brandes mucha resistencia.

El viraje de Brandes hacia las ideas positivistas se produjo con ocasión de sus dos estancias en París: en 1867, oyó disertar a Taine en la École des Beaux Arts, y en 1870 le vio con frecuencia y conoció también a Renan y a Chasles. Pero el libro *Den franske Aesthetik i vore Dage* (1870), escrito antes de la segunda estancia, está muy lejos de comulgar con los principios tainianos. Renuncia a la estética especulativa de sentido hegeliano, pero pone muchos reparos al método de Taine. Brandes nota que el crítico francés considera el arte «como psicología, como material histórico: la obra de arte es, entonces, un monumento o una curiosidad, nunca una revelación de la belleza». Y en señal de protesta invoca la estética de Herbart (dado que, a su juicio, Taine era incapaz de distinguir entre lo bello y lo feo): «Nos damos cuenta de cuánta falta hace en Francia la todavía desconocida estética herbartiana de la medida» [36].

Pero Brandes tuvo que admitir su propia falta de claridad en estos problemas. En otro libro, *Critiker og Portraiter,* publicado en la misma fecha que el de estética francesa (1870), recoge principalmente ensayos sobre Andersen y Mérimée, amén del dedicado a Sainte-Beuve, que utilizaría mucho más tarde en la serie de lecciones. Brandes avanzó a un tiempo en las dos direcciones: adoptando el método histórico que había censurado a Taine y desarrollando su gusto por el retrato y la psicología individual.

El libro acerca de *Søren Kierkegaard* (1877) no sólo tiene un gran valor histórico, sino que en la versión alemana (1879) dio a conocer a Kierkegaard por primera vez fuera de Dinamarca, además de ser el primer estudio serio que se le consagró dentro de su misma patria. Constituye también el primero y más delicado de los retratos psicológicos brandesianos, pues está escrito con profunda simpatía y penetración. De qué modo tan ingenioso y persuasivo rastrea nuestro crítico, a través de los escritos de Kierkegaard, los distintos disfraces con que éste vestía su infortunado amor por Regina Olsen; así, al interpretar Antígona o el sacrificio de Isaac. Pero claro está que el análisis psicológico tiene consecuencias reductoras: Brandes no puede comprender ni la religión ni la filosofía de Kierkegaard [37]. En lo ideológico sólo simpatiza con el anticlericalismo y el ardiente individualismo de su compatriota. Según ello, Kierkegaard había descubierto «la América de la personalidad, de las grandes pasiones y la gran independencia»; pero, arrastrado por su «incurable locura», siguió empeñado en llamarla «la India» de la tradición y la ortodoxia. Lo que Brandes le suele criticar es que no comparta sus propios enfoques: «no puede ni quiere comprender que la historia de la literatura moderna se identifica con el liberarse de las concepciones morales y religiosas acarreadas por la tradición» [38]. Buena descripción es ésta de *Las grandes corrientes,* pero enteramente ajena al eticismo de Kierkegaard, que todavía hacía resonar alguna cuerda profunda en Brandes. De todos modos, Kierkegaard ayudó a Brandes a convertirse en ferviente expositor de Ibsen y en el principal arquitecto de su fama internacional.

La crítica de Brandes acompañó a Ibsen durante toda su vida de dramaturgo. Los ensayos de 1867 fueron el primerísimo estudio dedicado a la evolución del autor noruego. Brandes se muestra frío todavía, aunque admira el carácter de Ibsen como «un tanto combativo, rebelde, violento y melancólico» y advierte la relación con Kierkegaard. Pero en *Brand* censura «la falta de motivación» y el que los protagonistas parecen «encarnar ideas» más que a seres humanos vivos. Hasta califica a *Peer Gynt* de «ni bello ni verdadero», a causa del desprecio del autor hacia la humanidad y de su odio a sí mismo [39]. En cambio, la segunda monografía (1882) supone un enorme adelanto no sólo por el contacto personal de Brandes con Ibsen, sino por el cambio de enfoque respecto a las nuevas obras dramáticas. Ahora el crítico logra definir y defender el pesimismo ibseniano como diferente del de Schopenhauer y de Flaubert, logra describir sus ideas políticas de modo concreto y demostrar el conflicto que en él se da entre «una tendencia congénita al misticismo y una tendencia igualmente fuerte hacia la seca y dura racionalidad». Brandes nota que, tras *Espectros,* Ibsen «se ha vuelto más gran artista en la medida en que se ha vuelto más moderno» [40]. La tercera serie de artículos (1898) trata al gran dramaturgo como a un clásico consagrado. Brandes estudia las obras más tempranas buscando indicios prefiguradores del Ibsen futuro y rastrea la continuidad y la relación entre los diversos personajes a través de sus dramas: «Hedda [Gabler] es una de las antiguas, románticas y legendarias figuras de Ibsen, una amazona en moderno traje de montar. Jörgen Tesman es Bengt o Gunnar bajo el atuendo de un conferenciante científico de hoy día» [41]. Pero Brandes se siente incomodísimo con los símbolos y las inverosimilitudes de Ibsen. Todo el asunto del manuscrito perdido y quemado, en *Hedda Gabler,* le parece poco de fiar, y en cuanto a *El constructor,* hay que tenerlo como acontecido en un mundo de magia. No se puede romper el encanto con un soplo de sentido común corriente y moliente. Pero eso es cabalmente lo que hace Brandes cuando insinúa: «no es criterio ninguno de la grandeza de un constructor el que sufra

o no sufra vértigo al encaramarse al chapitel de una iglesia» [42]. Toda la concepción de Brandes gira en torno a la idea de que «realismo y simbolismo han florecido muy bien juntos» en la obra posterior de Ibsen, pero, indudablemente, habría preferido que éste no hubiese pasado del realismo [43].

Esta preferencia se perfila claramente en los muchos ensayos que Brandes dedicó a la reciente literatura de franceses y rusos. Presenta a Flaubert, Zola y Maupassant con simpatía y destreza, aunque sólo se ocupa de dos obras de Flaubert, *Madame Bovary* y *L'éducation sentimentale,* y no de las fantasías históricas. Le gusta el realista Zola, pero no puede por menos de sonreírse ante la engolada retórica y simbolismo de sus novelas tardías [44]. Nuestro crítico se queda perplejo ante Mallarmé y no encuentra de su gusto a Verlaine, sobre todo por lo que toca a la poesía religiosa. Desconsolado concluye: «La poesía francesa de finales del siglo XIX es la poesía más oscura de toda la historia» [45].

Con la literatura rusa ocurre algo parecido. Todas las simpatías se las lleva la tradición realista, y en particular Turguenev y el Tolstoi de la primera época. Porque al Tolstoi de después de la conversión no lo quiere Brandes ni ver. La *Sonata a Kreutzer* repugna a su buen sentido, y el ascetismo del gran patriarca se le antoja poco sincero: ese mujik de blusa típica rusa que conduce un arado de madera se lo había mandado pintar él mismo a Ilya Repin [46]. Fue Brandes uno de los primeros críticos occidentales, después de Vogüé, que se ocupó de Dostoievski, pero poco se lleva con aquél en sus opiniones, como dejó sentado sin morderse la lengua en una carta a Nietzsche: «Fue un gran poeta, pero también un tipo repulsivo; cristianísimo en sus sentimientos, a la vez que un sádico. Su moral fue la que usted ha llamado moral del esclavo» [47]. De todos los escritores rusos, el más admirado por Brandes es Lermontov. *Un héroe de nuestro tiempo* había sido una de sus obras preferidas en los años juveniles. Le vemos simpatizar en lo más hondo con el liberalismo de Lermontov, con su desprecio de las convenciones y su pesimismo romántico. Pushkin, en cambio, le dejaba frío: es

un Byron a escala menor, y su *Boris Godunov,* muy inferior a *Les débuts d'un aventurier,* de Mérimée, que trata de la misma historia del pretendiente [48].

En 1887, Brandes había descubierto a Nietzsche; se carteó con él y le dedicó conferencias que fueron las primeras pronunciadas en Copenhague sobre el tema. De ellas sacó un ensayo acerca del «radicalismo aristocrático», expresión que Nietzsche aceptó y celebró como «lo más inteligente que he leído sobre mí hasta ahora» [49]. Era este tratado la primera consideración seria y laudatoria que había merecido la filosofía de Nietzsche. Hoy chocaría por lo poco que penetra en el pensamiento del autor, al centrarse en *Zur Genealogie der Moral* y en la psicología y el inmoralismo. Con todo, Brandes hace algunas comparaciones acertadas y evidentes: con Schopenhauer, Eduard von Hartmann, Dühring, Rée y —oh sorpresa— con Kierkegaard, a quien él mismo recomendó a Nietzsche. Y hasta formula algunos juicios que aún ahora tienen validez; por ejemplo, al no compartir la preferencia del gran pensador por *Así habló Zaratustra* [50]. Nietzsche sufrió su colapso mental demasiado pronto para sacar pleno provecho del proselitismo de Brandes, pero fue gracias a éste como se puso en contacto con Strindberg (otro de los nuevos protegidos del danés), sobre quien llegaría a escribir con una simpatía algo condescendiente, pues la admiración se mezcla con la actitud de un padre hacia el hijo descarriado [51].

Influido en parte por Nietzsche y por la renovada atmósfera finisecular, Brandes iría desviándose de su primer liberalismo optimista para entregarse más y más al culto de los grandes hombres, los superhombres, los césares. La biografía literaria es el género principal que cultivó durante el resto de su vida. Y su logro fundamental y más conocido, el amplio libro dedicado a *William Shakespeare* (2 vols., 1895-1896; traducción inglesa, 1898). Actualmente está arrumbado sin razón, y eso que nada tiene de fantaseo gratuito (como *The Man Shakespeare* de Frank Harris), sino que reúne historia general bien asimilada, historia literaria, exposición y crítica directas. Este sumario del saber shakespiriano oscurece un tanto

el fin principal de Brandes, que era refutar la idea de la impersonalidad del gran dramaturgo. «Es opinión del autor», puntualiza, «que si estamos en posesión de cuarenta y cinco obras importantes de un hombre y no sabemos nada de él, la culpa tiene que ser nuestra exclusivamente. El poeta ha incorporado toda su personalidad a estos escritos y allí es donde le encontraremos, si sabemos leer rectamente» [52]. Brandes se da cuenta del problema que supone eso de «leer rectamente»: sabe que es «desatinado atribuir alcance biográfico consciente y deliberado a parlamentos arrancados de su contexto en diferentes obras dramáticas»; pero de hecho, lo que hace, más que leer, es —como cualquier otro intérprete biográfico del dramaturgo— tocar de oído. Capta (al igual que Dowden) el acento de Shakespeare, en Byron; fía en que la voz de Jaques es la mismita de Shakespeare. «Hamlet brota de dentro, tiene su origen en una irresistible sensación del alma del poeta». Porque Shakespeare —Brandes está seguro— ha «vivido las experiencias de Hamlet» [53], afirmación cierta y baladí si se entiende como referida a la imaginación del poeta, pero inverificable y nada luminosa si con ello se presume, como presume Brandes, que debe de haber razones de experiencia vital en que se apoyen los sentimientos de Hamlet, humillado, abatido, sediento de venganza. ¿Cómo puede saber nuestro crítico que Shakespeare conoció a Yago personalmente, que las súplicas de Arthur para salvar su joven vida en *King John* son las plegarias con que pidió Shakespeare por su niño enfermo, que la muerte de su propia madre inspiró al dramaturgo el personaje de Volumnia en *Coriolanus?* [54]. Brandes acepta la teoría de Pembroke, Mary Fitton y Chapman acerca de los Sonetos cuando asegura que «Shakespeare entra aquí en el confesonario». Pero parece de franco mal gusto por su parte, decir del poeta, refiriéndose a Cleopatra, que «fue un caballero, un terrateniente, un granjero pagador de sus diezmos; pero en él vivía aún el artista bohemio, muy apropiado para emparejarse con la reina de los gitanos» [55]. El acento más personal, el que más atrae a Brandes, es el de Troilo en su desprecio hacia las mujeres, y el de Timón de Atenas por su odio

indiferenciado al género humano. Brandes siente latir ahí «la vena anglosajona por la que corre la sangre de las principales obras de Swift, de Hogarth y aun algo de Byron» [56], es decir, el esplín inglés, la hipocondría, que viene a echar por tierra el mito de la alegre y riente Inglaterra. La admiración por Imogen, «la más adorable mujer que jamás haya dibujado Shakespeare», lleva a nuestro crítico a conjeturar cuál pudo ser su modelo en la vida real. *Cymbeline* le causa tal asombro que el pobre se pregunta: «¿Qué querría decir Shakespeare en esta obra?», y, aun sabiendo que no encontraría contestación directa a su duda, siempre siguió empeñado en descubrir «lo que le impulsó a escribirla». Por fin resolvió el enigma, interpretando ese drama como una alegoría de «la ética de la intención»: «Todos los nobles caracteres obran de modo artero, con violencia y falsedad, o incluso pasan toda su vida fingiendo lo que no son, sin abdicar por ello ni un ápice de su dignidad moral. Tocan el mal sin mancharse». Brandes está convencido de que Shakespeare aprendió esto gracias a «impresiones puramente personales» [57]: logró superar su desprecio hacia la humanidad y vio lo que de dignidad humana hay en la mera existencia de la bondad y la belleza. En resumen, lo que nos ofrece Brandes es una nueva versión del cambio ocurrido en el dramaturgo desde el período amargo y tenebroso de las tragicomedias hasta la esperanzada serenidad de las últimas obras.

Que tal preocupación por la supuesta evolución ética de Shakespeare nada tiene que ver con las consideraciones estéticas queda clarísimo cuando Brandes da de lado a los dramas que no se prestan a este enfoque suyo. En *Richard II* ve «la mano del principiante en la forma que tiene el poeta de dejar que hablen por sí mismos los personajes y los sucesos, sin la menor intención por su parte de ordenarlos dentro de una perspectiva o plan general. Se esconde por completo detrás de su obra» [58]. Peor aún es la confesión de Brandes de que *Macbeth* le parece «uno de los empeños shakespirianos menos interesantes, no ya desde el punto de vista artístico, sino desde el puramente humano. Es un melodrama rico y

sumamente moral, pero sólo en momentos aislados siento latir allí el corazón de Shakespeare» [59]. ¿Es que pueden servir como criterio de crítica literaria los «latidos» del «corazón de Shakespeare»?

Al mismo patrón se ajustan los últimos libros de nuestro autor —sobre *Goethe* (1914-1915) y sobre *Voltaire* (1916-1917)—: una combinación de historia, biografía y crítica literaria dominadas por el canon psicológico de la sinceridad. El *Voltaire* hace ver la completa identificación de Brandes con la actitud laica y racionalista (ello le hizo escribir un libro donde reducía cómodamente la figura de Jesús a simple mito). Brandes admite, por ejemplo, sin pensárselo dos veces, que Voltaire logró rebatir a Pascal, y no quiere ver las tachas del carácter volteriano ni las limitaciones de su mente y de su arte [60]. Esta falta de perspectiva sorprende más aún porque nuestro crítico acababa de escribir un largo libro sobre Goethe en el que encarecía la vida del poeta alemán como modelo de autorrealización libre y desligada de lazos sobrenaturales, y donde, sin embargo, daba muestras de comprender ámbitos de la inteligencia y el alma completamente inaccesible para Voltaire. Le merecen vivo aprecio el *Westöstlicher Divan* y hasta la segunda parte de *Fausto,* que está visto desde un ángulo impresionista. Los elogios a *Die natürliche Töchter* eran cosa rara entonces, y la sincera estimación de la lírica y las baladas goethianas revela que había en Brandes una vena de sentimiento poético muy superior al gusto por Byron, Heine y Musset. El libro sobre Goethe, aunque fragmentario, desorganizado y descosido, se esfuerza por dibujar la evolución del poeta sin atender a distinciones de género y tipos. La obra de Goethe en el terreno de las ciencias naturales (interpretada demasiado rígidamente como una anticipación de Darwin) aparece como parte de su preocupación por la vida, el crecimiento y el desarrollo personal [61]. Abundan las observaciones penetrantes, pero de nuevo vuelve a centrarse la atención en lo no literario. Brandes mismo se define así en lo programático: «La historia literaria solía tratar de libros. Quien escribe estas líneas tiene la debilidad y la fuerza

de interesarse más por los hombres que por los libros y gusta de penetrar en el hombre a través del libro» [62].

En suma, no hay que ver en Brandes a un simple ideólogo. Su enorme energía y curiosidad hicieron de él un importante intermediario entre varias literaturas. Dentro de su propio país llegó a ser el precursor de una nueva era. Pero, aun considerado fuera de su contexto histórico, no podemos negarle sensibilidad original y chispeante, intuición psicológica y un poder de ordenar corrientes y movimientos que, como él sabía muy bien, es todo un arte [63]. En el aspecto crítico propiamente dicho debemos tenerle por un seguidor de Sainte-Beuve más que de Taine: un Sainte-Beuve asomado a más vastos horizontes, pero mucho menos fino y sutil.

XVII

EL MOVIMIENTO ESTÉTICO INGLÉS

Dicen que el «movimiento estético» de Inglaterra tuvo por padre a Ruskin y que acabó con su existencia el proceso seguido contra Oscar Wilde (1895). Pero nada más descaminado que pensar en un «movimiento» coherente. Ya hemos visto que Ruskin fue fundamentalmente un moralista [1]. Otra supuesta fuente del movimiento estético de la crítica inglesa es la Hermandad Prerrafaelista. Tal Hermandad, fundada en 1848, se disolvió en 1850, poco después del fracaso de *The Germ,* revista que sólo duró cuatro números (de enero a abril de 1850). Al rememorar estos años, sus miembros pretenderían atribuir a la Hermandad originaria sus propias concepciones posteriores y volver a escribir la historia de la misma. Holman Hunt interpretó la doctrina prerrafaelista como puro y simple naturalismo, y quiso rebajar la importancia de los hermanos Rossetti, mientras que William Michael Rossetti encareció en múltiples publicaciones la contribución de su hermano, propugnador de un «medievalismo» ideal [2].

Un examen de la inocua revistilla demuestra que allí se daban ambas tendencias. El programa naturalista lo formuló así F. G. Stephens: «el objeto que nos hemos propuesto al escribir sobre Arte ha sido estimular y robustecer una absoluta adhesión a la simplicidad de la naturaleza... La verdad en todas las particularidades

debe ser la intención del artista» [3]. Y el introductor del medievalismo fue Dante Gabriel Rossetti. Su cuento *Hand and Soul* habla de un imaginario pintor florentino, Chiaro dell'Erma, a quien se le aparece su propia alma y le aconseja solemnemente que la pinte tal como es: «Aplica tu mano y tu alma a servir al hombre junto con Dios». La inutilidad del arte en el mundo queda ilustrada de paso por un episodio del relato. Chiaro dell'Erma ve cómo los bandos florentinos en lucha manchan de sangre, sin inmutarse, los frescos de su alegoría de la Paz [4]. Poco tiene esto de esteticismo, pero ya preludia el tono ulterior de Rossetti, su visión del arte como rito y casi sacramento, el aislamiento del artista en este mundo. Rossetti no fue crítico literario; sabemos por muchas declaraciones suyas, sin embargo, que admiraba el *Song to David* de Smart; que idolatraba a Chatterton, «tan grande como el mayor poeta inglés», y que elogiaba sin tino al olvidado Charles Wells, autor de un drama titulado *Joseph and His Brethren:* «¡El poderoso Wells! ¿De qué le sirvió haber nacido el más grande poeta inglés desde Shakespeare?» [5]. Denominador común de estas opiniones es la afinidad en que se sentía nuestro pintor-poeta respecto a los marginados y proscritos, su resentimiento al verse ignorado o criticado mojigatamente. Robert Buchanan, en *Fleshly School of Poetry* (1871), llegó a inculpar a Rossetti de «animalidad» y de «pasear su lecho nupcial por las calles públicas» [6]. Gran parte del llamado «esteticismo» inglés no fue sino un modo de defenderse el artista contra las arrogantes pretensiones morales de sus críticos, que le prohibían tratar áreas enteras de experiencias y sentimientos humanos. La posterior concepción rossettiana del arte ya estaba implícita en *Hand and Soul:* es el culto laico consagrado al altar del Amor, es la iniciación en el misterio último de la vida.

Algernon Swinburne (1837-1909)

Swinburne fue el único que propuso un credo concreto del «arte por el arte». Dice así el pasaje capital de su libro sobre *William*

Blake (1868): «Primero que nada, el arte por el arte, y después es de suponer que lo demás vendrá por añadidura (y si no, poco debe importar); pero el hombre que se lanza a la obra de arte con un propósito moral será desposeído incluso de lo que tiene». En su apoyo invoca a «un crítico vivo de intuición incomparablemente delicada y de sutil buen sentido, y a la vez artista 'impecable'». El término «l'hérésie de l'enseignement» lo retraduce Swinburne al inglés como «the great moral heresy» (la gran herejía moral), desconociendo, al parecer, su fuente: «la herejía de la didáctica» [1], de Poe. Por tanto, los inspiradores y autoridades reconocidas de dicho credo son Baudelaire y también Gautier, a cuya *Mademoiselle de Maupin* llama el crítico inglés en otro sitio «el más perfecto y exquisito libro de los tiempos modernos» [2]. Lo nuevo es el tono: lo que en otros autores anteriores no pasaba de justificación —o apologética al menos—, se vuelve, con Swinburne, orgulloso aserto y aire de superioridad. Rechaza éste como enemigo del arte no sólo el puritanismo, sino también el intento de utilizar el arte «para moler el trigo moral en los molinos filisteos». Y su conclusión no puede ser más inflexible: «Que no se nos hable más de la misión moral del arte serio y grave» [3]. Sin embargo, esta restallante salida no define con exactitud la postura de Swinburne. Desde un principio se le ve nadar entre dos aguas en lo que toca a su actitud ante el arte por el arte. En 1862 defiende el *Modern Love* de Meredith, argumentando que un poeta no tiene por qué expresar convicciones, y hasta reprende a Hugo —eso sí, bajito— por el vocinglero propósito social de *Les misérables* [4]. El elogio de *Les fleurs du mal* (1862) rechaza indignado las prescripciones didácticas —«tarea del poeta es, a lo que puede presumirse, escribir buenos versos, de ninguna manera meterse a redimir a su época o remodelar la sociedad»—, pero acaba por hallar en todos los poemas de la colección «un neto y vívido fondo de moralidad». He aquí que, «como un predicador medieval, después de haber pintado el amor pagano, [Baudelaire] pone a su derecha el pecado, y la muerte a la izquierda» [5]. Cuando los *Poems and Ballads* (1866) de Swinburne provo-

caron el escándalo de muchos críticos y John Morley salió hablando de «esa mente inflamada con los ardores carnales de un colegial» [6], el autor escribe un folleto de autodefensa, *Notes on Poems and Reviews* (1866), donde protesta contra el tomar por rasero aulas y escuelas de párvulos y la consiguiente cuestión de «si este o aquel libro puede leerlo una madre en alta voz a su tierna hijita». Pero sobre el problema concreto se atrinchera Swinburne, no muy candorosamente, en la justificación de que «el libro es dramático, polifacético, múltiple; y ninguna expresión de gozo o de desesperación, de credulidad o de incredulidad, puede ser tomada propiamente como afirmación de los sentimientos personales o de la fe del autor» [7]. En 1868, cuando se publicó el libro sobre Blake, era el entusiasmo por el liberalismo italiano lo que dominaba todo el pensamiento de Swinburne. Ya se había hincado de rodillas —sin metáfora— ante Mazzini y besado su mano. Si en 1867 había escrito la *Ode on the Insurrection in Candia,* en 1869 lanzó sus *Songs before Sunrise,* donde glorifica la causa de la república italiana. Tres años despues (1872), nuestro poeta modifica explícitamente su punto de vista teórico: «La difundida fórmula del arte por el arte... tiene, como otras doctrinas, su lado verdadero y su lado falso. Tomada en su sentido afirmativo, es una verdad preciosa y perenne. No hay nada de valioso o de vital en una obra de arte que no esté hecho según los términos absolutos del arte». Cita Swinburne el referido pasaje capital de su libro sobre Blake y reafirma su preferencia por Goethe frente a Körner, y por Safo frente a Tirteo. «Admitimos, pues, que el valor de un poema nada tiene que ver, propiamente, con su significación o designio moral...; pero, por otro lado, nos resistimos a admitir que el arte del tipo más elevado no puede aliarse con la pasión moral o religiosa, con la ética o la política de una nación o de una época» [8]. Más tarde, Swinburne pretendió incluso no conocer «a las imaginarias criaturas que afirman que la poesía nunca debe ser moral ni didáctica» [9]. Cabe interpretar esto como retirada de una posición demasiado expuesta, pero sería un error acusarle de abandonar sus ideas básicas.

Sólo en el libro sobre Blake despliega Swinburne en toda su pureza la doctrina del arte por el arte, y sólo allí preconiza el divorcio de forma y contenido: «Desnudad los sentimientos y vestidlos de nuevo con malos versos: ¿qué residuo quedará que tenga la menor importancia para el arte? Volvedlos del revés, conservando la materia o forma (suponiendo esto posible, que quizá lo sea), y nada habrá perdido el arte. Salvad la forma y el arte se cuidará del alma por vosotros» [10]. Pero pronto vio la imposibilidad de tal experimento y hubo de admitir la existencia de «una música gemela de pariguales pensamiento y verbo, sin la cual no es posible la alta poesía» [11]. E incluso llegó a poner en duda que «la belleza y el vigor de expresión puedan estar acordes con la vacuidad o esterilidad del fondo» [12]. En lo que Swinburne se mantuvo firme fue en no aceptar las cortapisas victorianas ni la insensatez de juzgar la poesía por el puro contenido doctrinal y por la justa crítica de la vida. Es absurdo, por ejemplo, colocar «el fervor nacional y el ardor patriótico de *Enrique V*» por encima de «la belleza sin propósito ni intención de *El sueño de una noche de verano*» [13]. Pero nuestro crítico llegó a comprender también que el punto de vista opuesto se equivoca al pretender de un poeta «armonía verbal y nada más». En fin, admitió el argumento de la organicidad y la totalización: «La prueba de la grande y verdadera poesía es justamente ésta: que resistirá un tal proceso de análisis o anatomía, si necesario fuere; que, una vez pasada como por el fuego y depurada como en el crisol, resurge... con su unidad sólida e intachable, íntegra e indisoluble» [14].

Desgraciadamente, como crítico práctico, Swinburne no siempre pudo aplicar su intuición teórica. Ese concreto «proceso de análisis o anatomía» se le acaba escapando, porque él se conforma con apuntar a la inefabilidad final de la poesía. A su juicio, no cabe definición alguna de la poesía: «La prueba de la suprema poesía es que elude todas las pruebas» [15]. Esta convicción le permite, con toda la razón, descartar las tablas y estadísticas métricas al estudiar la evolución de Shakespeare, y preferir su propio oído a los «cinco

dedos» de Furnivall y Fleay. Pero fue prematura la conclusión de que debía confiar en «su propio instinto..., recurso último y razón postrera de todos los críticos, en cualquier caso y en cualquier cuestión», y de que el mayor aliciente de la crítica consiste simplemente en «el noble placer de la alabanza» [16].

No hay duda de que se entregó a este placer con gran celo, aunque también cultivase el menos noble placer del vituperio. La crítica de Swinburne se pasa por un lado y otro: o volcando superlativos de alabanza sobre las cabezas de Hugo, Shelley y los dramaturgos isabelinos, o disparando desaforados insultos contra enemigos y gente no grata. Elogios hay que, a fuerza de hiperbólicos y reiterados, se vuelven en contra de su objetivo: así ocurre con Hugo, que en el transcurso de unas cuantas páginas es llamado «el más grande poeta trágico y dramático desde la época de Shakespeare», «el hombre más grande que haya habido desde la muerte de Shakespeare», «sin medida ni comparación posible, el poeta más grande de su época y grande entre los más grandes de todos los tiempos», «el más grande francés de todos los tiempos», «el soberano espiritual del siglo XIX», mientras que en las mismas pocas páginas, *La légende des siècles* resulta ser «el libro más grande publicado en el siglo XIX», y *Les misérables* «la más grande obra de ficción épica y dramática jamás creada o concebida» [17]. En cuanto a los improperios contra autores tan diversos como Eurípides, Musset, Heine, Carlyle y Emerson («el simio de dientes mellados»), o las agudezas sobre J. A. Symonds, George Eliot y G. H. Lewes [18], pueden ser divertidos por su violencia, pero a la larga cansan y repelen por lo desmedidos e injustos, y también por su extravagancia verbal.

Entre estos dos extremos carentes de crítica, Swinburne juega el juego de comparar y clasificar jerárquicamente. Es un juego legítimo y ningún crítico debería eludir el juicio o la comparación valorativa, pero el nuestro suele juzgar sin las necesarias razones, y de modo tan arbitrario, y con criterios tan poco claros, que sus clasificaciones pierden todo interés que no sea satisfacer nuestra

curiosidad sobre las opiniones del poeta. Destaquemos el ensayo *Wordsworth and Byron* (1884), ya que trata de apoyar con argumentos un juicio comparativo. Aguijoneado por la clasificación que había hecho Arnold de los poetas románticos, poniendo a Wordsworth y a Byron por encima de Shelley y Keats, nuestro Swinburne lanza un ataque tremebundo contra el Byron poeta (y eso que en 1866, en la introducción a unas *Selections* byronianas, le había elogiado muy generosamente como poeta y como hombre) [19]. Ahora afirma que Byron es un poeta de tercera fila, y sus obras un «caos de imágenes falsas»; que no brilla en él «ni una nota de verdadera música ni un destello de imaginación auténtica»; que no sabe crear un solo personaje; que escribe versos malos y renqueantes. Todavía le concede grandeza como «escritor a lo Berni»; y admite que «escribió con el corazón cuando escribió de política», y hasta admira «la poderosa y ferviente elocuencia» de *The Isles of Greece;* lo que le niega siempre, en cambio, es poesía auténtica. Los juicios de Swinburne adolecen de retorcer sofísticamente ciertos símiles de Byron, así como de guardar silencio sobre sus mejores obras satíricas. Acaban abandonando toda pretensión de juicio puramente estético al increpar al hombre por su vanidad, su falta de sentimientos caballerescos y su vulgaridad innata [20].

Swinburne exalta a Shelley muy por encima de Wordsworth y de Keats: «Al sonar la *Ode to the West Wind,* palidecen a nuestros ojos las estrellas del cielo de Wordsworth y queda silencioso en nuestros oídos el ruiseñor de los jardines de Keats». Asimismo, «la forma incomparable en que [Shelley] trasvasa el espíritu del canto de una alondra, de notas en palabras» hace huir a la desbandada «las aleluyas malsonantes de los cojitrancos versos de Wordsworth a una alondra». Se equivocaba Arnold —cree Swinburne— al insistir tanto en el Wordsworth pastoril: lejos de ello, «éste se agrupa mejor con Milton y Píndaro que con Cowper y Burns»; más aún, es «el poeta heroico de su tiempo» en los *Sonnets,* el poeta de la meditación y la simpatía. Swinburne no hace mucho caso de *The Prelude,* ni incluso de la *Ode: Intimations of Immortality;* lo que

más admira es *Ode to Duty, Feast at Brougham Castle, Resolution and Independence* y *Tintern Abbey*. Pero denuncia en *The Borderers* «la histérica y espasmódica excentricidad de una perversión moral e imaginativa», y censura muchos otros poemas con tal aspereza que es para maravillarse de cómo llegó a concluir que Wordsworth está inmediatamente por debajo de los poetas más grandes: Virgilio, Chaucer y Spenser [21].

Lo que busca siempre Swinburne es «poesía pura», en la que tan sólo descubre dos componentes, «imaginación» y «armonía». Podemos interpretarlos como imaginería plástica y música verbal. Y la poesía de Shelley cumple ambos ideales. Claro que, para Swinburne, la grandeza de Shelley ganaba nuevos quilates por sus ideas políticas y religiosas, además de sentirse compenetrado con un compañero aristócrata proscrito por su sociedad. En cuanto a Coleridge, como poeta sigue de cerca a Shelley, si bien en lo moral éste le parecía a nuestro crítico muy superior a aquél, lo mismo que Milton supera a Dryden, y Sófocles a Horacio [22]. La filosofía de Coleridge es «una jungla sacra y pestilente», y entre sus poemas sólo merecen el título de grandes y puros *The Ancient Mariner, Kubla Khan* y *Christabel*. Sobre ellos llueven generosos los superlativos: *Kubla Khan* es «el más maravilloso de todos los poemas»; *The Ancient Mariner* representa «sin la menor duda uno de los supremos triunfos de la poesía». Ahora bien, ver en Coleridge —como hace el crítico— una «desgarbada ave del paraíso» y el reverso de Anteo («el contacto con la tierra le hacía perder toda su fuerza») supone interpretar torcidamente al hombre e incluso falsear los tres grandes poemas. Según Swinburne, Coleridge es «el más grande soñador de sueños»: las «fluctuaciones sensoriales de su alma... habían absorbido toda emoción de amor o fe, toda la belleza heroica de la pasión moral», es decir, las cualidades, cabalmente, que el crítico reconoce en Dante, Shelley, Milton y Hugo [23].

Aun aceptando el mencionado canon de la «poesía pura», con la sacudida del fogonazo visual y la frase llena de música, y aun admitiendo el talento de Swinburne para antologizar y aquilatar

tales momentos poéticos, todavía costará sudores explicarnos muchos de sus juicios. Se comprende que degrade a Chaucer basándose en que «la narración pura o simple es una forma esencial y declaradamente inferior a la forma lírica o dramática de la poesía» (aunque nos quede la duda de quién será el que ha «declarado» semejante doctrina) [24]. Lo que no entendemos es que Spenser parezca defectuoso en relación con «el innato sentido de la regla y el perfil» y «la luminosa y fluida nebulosidad de su país de hadas, encapotado y florido» [25]. Está claro que a Swinburne le habían de importar muy poco Dryden y Pope, pero ¿por qué tiene que despreciar a Gray para poder exaltar a Collins por su «ojo incomparable e infalible para el paisaje» y compararle luego a la ligera con Corot, Millet, Millais y Courbet? [26].

El *William Blake* (1868) de Swinburne es su más satisfactorio libro individual de crítica, y precisamente porque se nutre de muchos intereses: la predilección por la magia lírica de Blake, que Swinburne trata de reproducir en uno de sus más brillantes y admirados pasajes [27]; la simpatía hacia el artista aislado y entregado a su oficio, y la concordancia apasionada con que el crítico interpreta las revolucionarias ideas de su personaje sobre moral, política y cristianismo. Hemos de reconocerlo: Swinburne fue el primero que se adentró en los libros y doctrinas proféticas de Blake con cierta perspectiva y penetración. A menudo, es cierto, se volvió atrás, confuso ante aquella «desatinada cosmogonía, estridente mitología y sonora aberración de pensamientos y teorías», ante «los arenales y bajíos del discurso profético» [28]. Se aferró a *The Marriage of Heaven and Hell,* especie de álbum de recortes de la filosofía blakiana, declarándolo «el más grande de todos sus libros, y aun obra que colocamos entre las más grandes producidas por el siglo XVIII dentro de la línea de la excelsa poesía y la especulación espiritual» [29], y acabando por vincular a Blake con Whitman como «apasionados predicadores de la libertad sexual y política» [30]. Pero Swinburne no incorpora a Blake —contra lo que se le suele imputar— a su propio ateísmo y liberalismo decimonónico. Ve que Blake «estaba poseído

por el fervor y la furia de un creyente», que «ningún artista de igual poder ha tenido jamás una mirada más aguda y profunda para la significación y las doctrinas —la moral, podríamos decir— del arte» [31]. Aunque nuestro crítico no tuvo la paciencia ni los instrumentos precisos para desentrañar el simbolismo del gran poeta, reconoce la importancia central de su misticismo y su mitología y se afana tenazmente por explicar, si no los pormenores, sí la posición general de Blake en la historia intelectual. Desde luego, la erudición moderna —gracias a nuevas ediciones y comentarios y a interpretaciones sistemáticas como las de Northrop Frye— ha avanzado mucho más de lo que podía hacerlo nuestro precursor; debemos confesar, sin embargo, los grandes méritos de Swinburne y destacar dicho libro entre el gran bloque de su crítica, pues encadena textos y hechos concretos y es el menos cargado de esas hinchadas declamaciones que afean muchos de sus ensayos posteriores.

Rara vez entra Swinburne en detalles al tratar de los admirados poetas románticos. Sin embargo, estudió también a Shelley como crítico textual, comentando con sensibilidad y ponderación algunos de los enigmas planteados por William Michael Rossetti [32]. Pero falta una crítica circunstanciada de los poemas. Los elogios a Keats y la estrafalaria admiración por Landor no salen, cosa curiosa, de la esfera más general y abstracta. La crítica dedicada a Tennyson sorprende, para ser de Swinburne, por lo ideológica e incluso moralista. Swinburne reconoce la grandeza de Tennyson, vierte pródigas alabanzas sobre *Rizpah* y reputa a su autor —contra la famosa comparación establecida por Taine— superior a Musset. En cambio, se mofa de los *Idylls of the King,* pues allí, a su juicio, Tennyson «redujo» al rey Arturo a marido consentido, hizo de la reina Ginebra una casquivana, y de Lanzarote un tenorio; en cuanto a Viviana, figura «entre las más bajas y repulsivas personas que se hayan dado en la literatura seria» [33]. Mucho más favorable es la actitud del crítico ante Browning; en el librito sobre George Chapman (1875), Swinburne hace una digresión para defender la oscuridad de Browning, alegando que no se trata de eso, sino más bien

de lo opuesto, un exceso de brillantez y de sutileza, «una facultad de iluminación espiritual». Browning es «duro, pero no oscuro». Sin embargo, el quid de la defensa tiene algo de arma de dos filos. A Browning se le coloca, según nuestra impresión, en su sitio: fuera de la poesía propiamente dicha. Es un analista, un psicólogo, se nos da a entender, no en verdad un competidor de Swinburne [34].

Aún más ambivalente es la postura de Swinburne frente a Arnold. Siendo todavía estudiante había atacado a éste por su relativo desprecio de la época isabelina [35]. Pero, en cambio, la reseña que dedicó a los *New Poems* (1867) de Arnold es casi un panegírico total. Al autor se le trata como a un griego renacido: «Por doquier se halla la única cualidad soberana y regia de la obra clásica, la excelencia del toque exacto y seguro» [36]. Sólo suscita un cortés disentimiento la crítica arnoldiana de la literatura francesa. Pero después los comentarios de Swinburne se hicieron más y más agrios, en parte por un sincero desacuerdo con la tabla clasificatoria de los poetas románticos establecida por su rival, y en parte porque le sentó muy mal que éste le llamase «una especie de seudo-Shelley» [37]. Para no ser menos, Swinburne calificó a Arnold de «una especie de seudo-Wordsworth» y añadió todavía: «Quítenle sus maestros y sus modelos, y ¿qué le queda?» [38]. En fin, Arnold resulta ser «el más brillante y más atolondrado de todos los excéntricos cultivadores de la paradoja porfiada e intemperante» y queda clasificado como «uno de los peores críticos» junto con Rymer y con Emerson.

Ninguna de esas distancias o desacuerdos separó a Swinburne de Rossetti. La reseña que dedicó a los *Poems* (1870) de Rossetti recorre toda la colección, alabando cada poema en cálidos términos, clasificándolos cuidadosamente, distribuyendo superlativos con rara y casi escolástica sutilidad: *The Song of the Bower* es la «más noble canción de todas»; *The Burden of Nineveh,* «el más grande de sus poemas»; *Sister Helen,* «la más grande balada del inglés moderno»; *Troy Town* y *Eden Bower,* «las obras maestras de la magnífica facultad lírica de Mr. Rossetti». Culmina la alabanza ase-

verando la completa unidad de forma y contenido: «La dorada afluencia de imágenes y las palabras de rica pedrería nunca encubren el firme perfil, la justicia y castidad de la forma». Cosa extraña: Swinburne pretende incluso que los poemas de Rossetti «no son demasiado pictóricos, ni sus pinturas demasiado poéticas». Y coloca a este autor al lado de Tennyson, Browning, Arnold y Morris [39].

Respecto a la actitud ante Whitman, el sensible cambio operado en Swinburne se debe en alguna medida a causas externas, pero no carece de lógica. Los elogios de primera hora —en el libro sobre Blake— van dirigidos al Whitman herético; ya en *Under the Microscope* (1872) la admiración es más mesurada. Swinburne selecciona justamente *Out of the Cradle Endlessley Rocking* y *When Lilacs Bloomed,* ensalzándolos de modo especial, pero le desasosiegan las utópicas ideas de Whitman sobre Europa y el verso libre. Ahora se da cuenta (y el tiempo confirmaría esta intuición) que Whitman no es «el fundador de una futura escuela de poesía» [40]. Un artículo muy posterior, *Whitmania* (1887), deja ver el enojo del crítico en su grado más pintoresco. Con todo, aun el ridiculizar a la Eva de Whitman como «una vendedora de manzanas, borracha, despatarrada indecentemente en el lodo y las inmundicias del arroyo, entre los podridos desperdicios de su puesto volcado» no debe ocultar las francas objeciones de Swinburne a la «jerga caótica» del poeta americano y a su falta de encanto lírico [41].

La voluminosa crítica de los dramaturgos ingleses (que no propiamente dramática) dejada por Swinburne es muy inferior a sus deslindes entre poetas y poemas. Se proponía él trazar la historia del teatro inglés desde Marlowe a Shirley, y realmente había leído y analizado casi todos los autores hasta Robert Davenport, John Day y Thomas Nabbes. Le falta, sin embargo, un mínimo interés por la escena, por la técnica y estructura teatrales. A diferencia de Lamb, su admirado modelo, no se limita a alabar pasajes, escenas y caracteres, sino que se entrega a especulaciones y aserciones tan dogmáticas como infundadas acerca de ciertas paternidades, atri-

buciones y colaboraciones; y todo ello fiado en el oído como única autoridad, en su sensibilidad para registrar concordancias o diferencias de estilo. Pero trata a todos sus autores con admiración tan respetuosa; y aplicándoles tales superlativos, que poco o nada concede a quienes advierten las tosquedades e improvisaciones del teatro isabelino.

A Study of Shakespeare (1880), a pesar de su alto tono, es un estudio relativamente ponderado y, para chasco, de lo menos original que pueda darse. Aspira a trazar «el progreso y la evolución del estilo, los cambios externos e internos tanto de manera como de materia, tanto de método como de propósito», dividiendo la producción de Shakespeare en los tres períodos familiares y caracterizando las obras en los términos más generales [42]. Cuando Swinburne baja a la crítica concreta, se acoge, con extraña rigidez, a criterios morales de justicia poética. Le escandaliza la conclusión de *Measure for Measure,* «las malolientes chuscadas y rancias groserías de Pándaro y Tersites», así como el «histerismo» de Troilo y «las puterías» de Crésida, licencias que «alejan a ambos, igualmente, de los límites propios de toda simpatía racional y varonil» [43]. Muchas obras son analizadas solamente en cuanto a los personajes. Frente a Hamlet, Swinburne discrepa tanto del «apocamiento» que le atribuye Goethe como de la «duda» de Coleridge, y señala la expedición a Inglaterra como prueba del valor de Hamlet [44]. Asombra que un hombre como Swinburne, de ordinario no desprovisto de sentido y conocimientos históricos, caiga en tan desaforadas pretensiones sobre la modernidad política y social de Shakespeare. Entiende que la «revolución social» es «la clave del credo y el santo y seña del Evangelio según Shakespeare», y califica al dramaturgo inglés, a propósito de *Julius Caesar,* como «republicano, al menos en potencia», y, con respecto a la fuerza del *King Lear,* como demócrata y socialista del espíritu, ya que no políticamente» [45].

Fuera del teatro shakespiriano, el gusto del crítico se va por la sublimidad trágica, por lo macabro y horripilante, por Webster, Tourneur y Marston. Sitúa a Webster codo a codo con Esquilo,

Dante y Shakespeare. «Ningún poeta es más noble moralmente» que él, ya que «nunca condesciende a la vulgar sacudida del horror innoble o brutal» [46]: ¡como si Webster no hubiese escrito, ni Swinburne leído, la escena de los locos en *The Duchess of Malfi!* Los desatinados elogios dedicados al melodrama tremendista de las épocas jacobita y carolina contrastan con la relativa frialdad con que Swinburne trata a Jonson, Dekker y Massinger, aunque vea en los últimos una especie de gigantes antediluvianos. El libro sobre *Ben Jonson* (1889) llega a la extraña consecuencia de que «una sola hoja de sus *Discoveries*»... «vale por todas las líricas, tragedias, elegías y epigramas juntos», y eso que los *Discoveries* no son, en gran parte, sino un centón de traducciones de Séneca, Quintiliano y otros antiguos autores [47]. La lírica de Ben Jonson es considerada inferior en magia y hechizo a la de Herrick, y sólo las grandes comedias, *Volpone, Every Man in His Humour* y *The Alchemist,* reciben elogios proporcionados a sus merecimientos [48].

También los novelistas son tratados desde este central interés por lo imaginativo y «sublime», a expensas del realismo, la plausibilidad y la sabiduría. Entre ellos el ídolo de Swinburne es Dickens, «el inglés más grande de su generación», a quien ama como a un genio impar de la fantasía. Al valorar las novelas, el crítico exalta desmedidamente *Barnaby Rudge,* y hasta ve en *The Tale of Two Cities* «una obra impecable de arte trágico y creativo». Le parecen máximas obras maestras *Great Expectations, Martin Chuzzlewit* y *David Copperfield;* en cambio, *Dombey and Son* resulta «un fracaso relativo», y *Little Dorrit,* «La [novela] menos satisfactoria». Swinburne sabe apreciar «el patetismo amargo y ardiente» [49] de Dickens, aspecto que hoy nos parece el más perecedero. Junto con este novelista coloca a las hermanas Brontë. Charlotte se lleva la palma: «mujer con un genio de primer orden», y tanto Rochester como Paul Emanuel son considerados auténticas «creaciones». *Wuthering Heights* es «una verdadera tragedia», «un poema, en el más pleno y positivo sentido de la palabra» [50]. El librito sobre *Charlotte Brontë* (1877) se escribió para enfrentar a las «creativas»

hermanas con la «constructiva» George Eliot, para contraponer «genio» e «intelecto». Swinburne condena *Daniel Deronda,* simple «figura de cera», y juzga preferible *Cloister and the Hearth,* de Reade, a *Romola* [51]. Sólo dentro del gusto de Swinburne puede haber congruencia entre que exaltara las novelas de Victor Hugo y que atacara a Zola como «traficante en fotografías a todo color de temas nefandos» [52]. Aunque se ha dado mucha importancia a la influencia de Sade sobre la sensibilidad de Swinburne, lo cierto es que éste caló al francés desde la primera lectura: *Justine* le pareció «chata, fofa, floja, deforme» e incluso rídicula, simple «espectáculo de feria», y Sade, un «típico monje, que pasa de lo bestial a lo espiritual» [53]. Hoy nadie pondrá objeciones a la admiración de Swinburne por *Cousine Bette* (o, más bien, por Madame Marneffe). En 1859 declaró a *Madame Bovary* «uno de los libros más perfectos y completos que conozco» [54].

Saltan a la vista los defectos y limitaciones del paladar de Swinburne. Sin embargo, fue un auténtico crítico que logró definir y sustentar un particular y coherente gusto por la sublimidad imaginativa y por los momentos de alta magia poética. Los balbuceos febriles de su elocuencia, las declamaciones hueras, las metáforas reiteradas, preciosistas o pomposas [55], las aliteraciones y aun las estridentes hipérboles (panegíricas o denigratorias), no deben impedirnos ver lo que hay en el fondo: el firme núcleo de una estructura estética. Se trataba de un sistema bastante simple, derivado de Baudelaire y Gautier, o de Leigh Hunt y Lamb; pero Swinburne fue el primero, en efecto, que aplicó en Inglaterra normas puramente imaginativas a toda la gama literaria, sin demasiadas concesiones o raseros puramente moralistas, realistas o filosófícos. Leigh Hunt y Charles Lamb, sus cercanos predecesores, parecen más ligeros, más refinados, y mucho menos tajantes. El aliado y rival más próximo a Swinburne fue Walter Pater, dos años menor, que no se haría famoso hasta publicar su libro sobre el Renacimiento en 1873.

WALTER PATER (1839-1894)

Actualmente Pater pasa por un eclipse. Tiene pocos lectores y yace arrinconado como crítico «impresionista». T. S. Eliot le pone por ejemplo del tipo de crítica que él llama «anémica», la cual —añade— «no es digna de gran consideración, puesto que sólo atrae a mentes tan debilitadas o tan perezosas como para asustarse de tener que vérselas cara a cara con una verdadera obra de arte» [1]. Eliot debía estar pensando, al escribir esto, en el famoso pasaje pateriano sobre Monna Lisa, que ha llegado a convertirse en aviso típico contra los riesgos de la crítica «creadora»: la sonriente muchacha, tocada con un velo de viuda, se metamorfosea en mujer fatal, «más vieja que las peñas entre las cuales se asienta; igual que al vampiro, le han dado muerte muchas veces» [2]. Además, se recuerda también la «Conclusión» de *The Renaissance,* donde leemos: «Abrasarse siempre en esta dura llama, como de gema, mantener este éxtasis, es triunfo de vida» [3]. Palabras que suelen citarse como compendio de la filosofía de Pater: un hedonismo estético o un esteticismo hedonista. Hoy día pocos querrán abrasarse en esa llama de gema, y entre los pocos, desde luego, abundarán los más jovencitos.

Pero estos dos pasajes —demasiado conocidos para favorecer la reputación de Pater— la verdad es que no son representativos ni de su método ni de su filosofía. El pasaje de Monna Lisa está del todo aislado en la obra de Pater. Como se ha demostrado, es un *tour de force* modelado sobre poemas tales como *Caerulei oculi,* de Gautier; *Cleopatra,* de Swinburne, o *Notes on Designs of the Old Masters in Florence,* del mismo Swinburne, donde se describen las cabezas femeninas de Miguel Ángel [4]. En ningún otro lugar de nuestro autor vuelve a darse ese soñador fantaseo desligado de todo contacto con la obra de arte concreta. Hemos de admitir, eso sí, que dicha fantasía contiene una de las ideas predilectas de Pater y de Gautier: la hipótesis de que en el individuo se encierra una

multiplicidad de individuos, «la idea de que la humanidad compendia en sí todos los modos del pensamiento y de la vida» [5]. Si buscamos otros ejemplos de un método metafórico de crítica, aun a escala menor, nos veremos en un aprieto para encontrarlos en los escritos paterianos. Yo no he podido registrar más que cuatro casos, y no muy llamativos. Helos aquí. El poema de Morris *The Defense of Guenevere* —del cual se habla en un ensayo temprano, *Aesthetic Poetry* (1868)—, es descrito así: «una obra atormentada y retorcida por la pasión, como el cuerpo de Ginebra defendiéndose del cargo de adulterio» [6]. En los sonetos de Miguel Ángel —se nos dice— suena «un grito de dolor», «pero cual un mero residuo, un rastro de tonificante sal ferruginosa, apenas discernible en el canto que brota, como una fuente clara y dulce, de un período encantado de su vida» [7]. El párrafo con que concluye el ensayo sobre Lamb, creador del método [8], compara laboriosamente a este autor con el Londres de sesenta y cinco años atrás [9]. En fin, a las *Bacantes* de Eurípides se las pinta «excitadas, turbadas, inquietas: algo manchado o moteado, como las pieles de ciervo —con extrañas manchas— de su propia mascarada» [10]. Según se ve, son leves fantasías marginales o florituras retóricas; nada más inexacto que darlas como típicas del espíritu y método de Pater.

A decir verdad, la teoría crítica de Pater acentúa no sólo la impresión personal, sino el deber, por parte del crítico, de captar la individualidad, la unicidad de una obra de arte. Nuestro autor jamás defiende teorías impresionistas como aquellas de las «aventuras que corre el alma entre las obras maestras» o «hablar de mí mismo a propósito de Shakespeare», según las formulaba Anatole France. Pater cita las palabras de Arnold: «ver el objeto tal como realmente es en sí mismo», sin más modificación que añadir: «el primer paso de la crítica» consiste en «conocer la impresión de uno mismo tal como es realmente, deslindarla, comprenderla claramente» [11]. Y, parafraseando a Goethe, se pregunta: «¿Qué es *para mí* esta canción o este cuadro, esta cautivadora personalidad existente en la vida o en un libro? ¿Me produce algún placer?» [12]. Pero este

placer personal no es sino un primer paso, el requisito previo de la crítica. El crítico tiene que ir más allá y penetrar, «a través de un determinado producto literario o artístico, en la condición mental e íntima del productor, que configura su obra» [13]. Más aún, debe saber cómo comunicar esta intuición a los demás. En la práctica, Pater busca la «fórmula» [14], la «virtud», el «principio activo» [15], el «motivo» [16] de una obra literaria, términos idénticos, en sustancia, a la «facultad maestra» de Taine o al «sentimiento dominante» de Croce. En el caso de Mérimée, la «fórmula» que le define es «el entusiasta aficionado a la fuerza bruta, elemental, desnuda, en hombres y mujeres, allá donde se encuentre, mientras él porta las ropas convencionales del mundo moderno, como una máscara» [17]. El «motivo» característico de toda la obra miguelangelesca es «esta creación de vida: vida que viene siempre como un descanso o una recuperación, y siempre en fuerte contraste con la masa groseramente labrada en la que está encendida» [18]. La «virtud» o «principio activo» de Wordsworth es «ese extraño, místico sentido de una vida que anima las cosas naturales, y de una vida del hombre como parte integrante de la naturaleza» [19].

En efecto, todo el ensayo sobre Wordsworth gira alrededor de un único problema: cómo definir esta «íntima conciencia suya del modo de expresarse las cosas naturales» [20], su sensibilidad para los «particulares puntos del tiempo» [21], su «reconocimiento de las divinidades locales» [22]. «Al elevar a la naturaleza al nivel del pensamiento humano, confiere a ésta poder y expresión: reduce al hombre al nivel de la naturaleza, y con ello le otorga cierta amplitud, frialdad y solemnidad» [23]. Pater enmarca a Wordsworth dentro de la historia intelectual: habla de la supervivencia del antiguo animismo [24]; señala el paralelo con el panteísmo francés, que desde Rousseau a Hugo ha buscado «la expresividad de las cosas exteriores» [25]. Cuando escribe sobre la *Intimations Ode,* alude a la doctrina platónica de la reminiscencia [26], y en otro lugar se refiere a la anticipación de actitud anímica y doctrina que se da en *The Retreat,* de Henry Vaughan [27]. También indica Pater cómo Wordsworth se ins-

piró en antiguas especulaciones acerca del *anima mundi,* del espíritu universal unificador [28]. Está seguro de que el poeta sintió —como probablemente, lo sintió el propio crítico— que «el mundo real se disolvería y disgregaría, por decirlo así, trocito a trocito», y que «él mismo se figuraba ser el creador y, de proponérselo, hasta el destructor del mundo en que vivía: viejo pensamiento aislante de muchos místicos chiflados de los tiempos antiguos y modernos» [29]. En suma, Pater intenta definir el estado anímico, el temperamento, la cualidad dominante de la personalidad y de la obra de Wordsworth, eso que llama una vez «la delgada atmósfera serrana del espíritu» [30]. Emplea los métodos tradicionales de la crítica decimonónica: histórico, cuando señala afinidades intelectuales; descriptivo, evocativo, cuando recuerda «la bíblica profundidad y solemnidad que flota sobre este mundo extraño, nuevo, apasionado, pastoril» [31]; y valorativo, cuando discierne entre lo bueno y lo menos bueno en Wordsworth. En cuanto a método, nada de nuevo hay, salvo la intuición penetrativa y la finura, como tampoco hay nada subjetivo allí, salvo la simpatía [32]. Es un «retrato» tan conseguido como cualquiera de los trazados por Sainte-Beuve.

Los ensayos de Pater varían mucho en calidad. Algunos son noticias sobre libros, o ejercicios de traducción del francés, que nunca hubieran debido reimprimirse (el descolorido trabajo sobre *La Morte* de Octave Feuillet hasta llegó a incluirse en *Appreciations).* Otros son cortas reseñas de compromiso, escritas para recomendar (sin gran calor) la publicación de un amigo o discípulo: George Moore, Edmund Gosse, George Saintsbury, Arthur Symons, Oscar Wilde. Pero, una vez realizados los necesarios desgloses, nos queda un manojo de sutiles estudios, modelos en el arte del ensayo o el retrato. Los ensayos referentes a la literatura inglesa versan sobre Shakespeare, los románticos y los prerrafaelistas. Verdad es que de los tres dedicados a Shakespeare sólo hay uno de indudable mérito. El primero, sobre *Love's Labour's Lost,* intenta hacer sentir la alegría del gran dramaturgo como artífice de la palabra. El título *Shakespeare's English Kings* rastrea el tema de la triste suerte

de los reyes ingleses en cuanto «conspicuos ejemplos de la ordinaria condición humana» [33]. Pero es el ensayo sobre *Measure for Measure* el que nos regala una visión original de esta comedia. En vez de acusarla, según es costumbre, de pintar «ímprobas penas», Pater la ve como «expresión central de los juicios morales de Shakespeare» [34], de su «más fina justicia», de su tolerancia y de su intuitivo calar en el fatal sometimiento del hombre a las circunstancias y a la tentación. En esencia, se adelanta a la concepción de Wilson Knight y de F. R. Leavis, aunque concede algo a la idea de que Shakespeare no se asimiló debidamente la vieja historia. Y tal es la preocupación por los problemas morales de la comedia, «esas peculiares valoraciones de la acción y de sus efectos que requiere realmente la poesía» [35], que basta por sí sola para refutar el tópico del esteticismo amoral de Pater.

El ensayo sobre Sir Thomas Browne es más narrativo y descriptivo que otra cosa, pero acierta a dar una clara imagen de la mentalidad de este personaje; donde se equivoca, a mi juicio, es al decir que «Browne, pese a las tempestuosas dudas que dice profesar, no tuvo problemas con la religión» [36].

En cuanto al estudio acerca de Coleridge —que forma pareja con el de Wordsworth—, se resiente algo de yuxtaponer dos partes disímiles: un viejo ensayo sobre los *Coleridge's Writings* [37], del que Pater suprimió los pasajes con tema teológico [38], y otro muy posterior sobre la poesía [39]. Al tratar de la filosofía y la crítica de Coleridge, Pater se muestra incomprensivo, pues objeta a la búsqueda de lo absoluto por parte del poeta y recela de la estética metafísica alemana. En la parte consagrada a la poesía, extraña no poco que ignore *Kubla Khan* y que no le merezcan sino comentarios dispersos *The Ancient Mariner* y *Christabel.* Más unidad ofrece el ensayo sobre Lamb, a la vez que penetración y simpatía superior, tanto para la crítica literaria (que a Pater le parece «la quintaesencia misma de la crítica» [40]) como para la actitud anímica general de los ensayos de Elia: el encanto de la distancia, la poesía de las cosas, la tragedia como sombría y secreta corriente.

Evidentemente, los prerrafaelistas estaban muy cerca de la cabeza y del corazón de Pater. En el temprano ensayo (1868) sobre William Morris describe muy bien su «sentido de la muerte» [41], aunque justifique de modo poco claro los «encantadores anacronismos» de la *Death of Jason* de Morris, leyenda griega contada al modo de Chaucer. Superior es el ensayo dedicado a Rossetti, donde se define certeramente la fusión de «lo material y lo espiritual» [42] que ocurre en el pintor-poeta, así como su conocimiento —análogo al de Dante— de que «no hay región ninguna del espíritu que no sea también sensorial o material» [43]. Ya convence menos que Pater le ensalce por esa «cualidad suya de sinceridad» [44], la cual entiende como falta de convencionalismo, novedad de voz, originalidad.

The Renaissance (1873) [45], presentado como crítica de arte, es de hecho un libro sumamente literario. Su concepción del Renacimiento coincide, en sustancia, con la de Burckhardt (y la de Michelet). Es la edad en que se descubre al hombre, con su cuerpo y sus sentidos; la edad en que se produce la revelación de la antigüedad. Pater da mucha importancia a las huellas dejadas por el paganismo en la Edad Media, al Renacimiento medieval, con su espíritu de rebelión y de revuelta y su «culto del cuerpo» [46]. Con todo, en el primer ensayo, *Two Early French Stories,* apenas si puede hacer más que airear el pasaje de *Aucassin and Nicolette* donde, por reunirse con su amada, Aucassin está dispuesto a ir al infierno antes que al cielo. En el ensayo siguiente, Pater toma a Pico della Mirandola como ejemplo del deseo de conciliar paganía y cristiandad en el sincretismo de la Academia Platónica de Florencia. Vuelve a insistir en la tradición platónica a propósito de la poesía de Miguel Ángel la cual enfrenta con la de Dante, como basada en «principios diametralmente opuestos» [47]. Miguel Ángel resulta ser el «espiritualista» y Dante el «materialista», se entiende que por creer en la resurrección literal del cuerpo [48]. No es que al gran Buonarrotti se le considere barroco ni prebarroco (términos no empleados aún por nustro crítico), sino una especie de superviviente en el nuevo e incomprensible mundo de la Contrarreforma. Italia es

el centro del Renacimiento, pero jamás se analiza su literatura (si exceptuamos los sonetos miguelangelescos) en la serie de estudios paterianos, tan selectiva.

El Renacimiento francés es «la consecuencia, una maravillosa granazón posterior» [49]. Ronsard y Du Bellay aparecen bajo una caracterización unilateral: ambos poseen «elegancia, toque aéreo, manera perfecta» [50]. En este contexto, Pater parece depender de Sainte-Beuve, y concretamente tanto del temprano *Tableau de la poésie francaise au XVI^e siècle* (1828) como de los mucho más tardíos ensayos sobre Du Bellay [51], que cita él mismo. Tal concepción de Ronsard, que acentúa «su languidez exquisita, cierto aire tenue y caduco» [52], se repite también en la imaginaria evocación del hombre maduro retirado a un convento, en *Gaston de Latour*. Y el sentimiento ronsardiano de la naturaleza es descrito cual si fuera el de Wordsworth: «La lluvia, las primeras luces del alba, la misma hosquedad del cielo, tenían un poder que sólo cabría describir diciendo que parecían *hechos morales*» [53].

Claro está que no vamos a tratar como crítica las ficciones creativas de Pater, pero no es difícil toparse allí con ella, pues capítulos enteros de *Marius the Epicurean* y *Gaston de Latour* están relacionados con obras literarias: *El asno de oro* de Apuleyo, el *Pervigilium Veneris,* las *Meditaciones* de Marco Aurelio, la poesía de Ronsard, los *Ensayos* de Montaigne, la filosofía de Giordano Bruno. En estas discusiones se da una extraña ambigüedad, digamos un doble enfoque. Pater no describe *El asno de oro* como un libro; rastrea la experiencia estética y moral de su héroe, Mario, el cual, aunque supuesto romano del Imperio tardío, no es sino un tenue velo de Walter Pater, que ha pasado por iguales o análogas experiencias. Dicho *Asno* no constituye ya, en *Marius,* un libro particular, sino que representa a cualquier obra de arte primorosamente trabajada; algo por el estilo de *Mademoiselle de Maupin,* de Gautier. Ilustra así lo que Pater llama —con deliberado anacronismo— «eufuismo»; esto es, la «obra de filigrana», la «curiosa felicidad», el arte de ocultar el arte, la «labor de lima» [54], el culto de la pala-

bra que fue también el de nuestro crítico. Y, por más que éste aluda a «un real e inconfundible cariño hacia los asnos» [55] y traduzca todo el pisodio de la «Historia de Psique y Cupido», la verdad es que pierde de vista el texto concreto de Apuleyo. Análogamente, el Ronsard de *Gaston de Latour,* aun siendo una figura ficticia con rasgos definidos del hombre histórico, cumple también la función de representar el entusiasmo de la juventud por la poesía contemporánea, por la «modernidad», a la vez que el propio entusiasmo de Pater por una poesía de la naturaleza al estilo de la que había encontrado en Wordsworth, Keats, Tennyson y los prerrafaelistas; poesía que reproduce «la exacta presión del arrendajo en la venta; podrían contarse los pétalos, el exacto número natural; ninguna expresión podría ser demasiado fiel a la precisa textura de las cosas...; y lo visible era más visible que nunca, justamente porque el alma se había asomado a su superficie» [56].

El libro *El Renacimiento* concluye con un ensayo sobre Winckelmann (1867). Según Pater, Winckelmann «pertenece realmente en espíritu a una edad más remota», pues por «su helenismo, su perpetuo afán de asimilarse el espíritu griego, armoniza sentimentalmente con los humanistas de siglos precedentes. Es el fruto último del Renacimiento» [57]. Este autor es visto a la luz del opúsculo conmemorativo que le dedicó Goethe, y también conforme a la estética de Hegel, mientras que para su vida se sigue la corta biografía de Otto Jahn [58]. Pero el análisis de la actitud de Winckelmann peca de vago y de desconocer las complejidades de aquella figura. Se trata de un ensayo temprano, emparejado muy de cerca con las ideas hegelianas [59] y que todavía no ha logrado emanciparse de sus fuentes, ni dar una nota verdaderamente personal, pese a la marcada simpatía del crítico hacia su héroe.

«La aspiración de una crítica justa es colocar a Winckelmann en una perspectiva intelectual cuyo primer término lo ocupa Goethe» [60], dice Pater, implicando así que en realidad el Renacimiento concluye con Goethe. A su entender, el autor de *Fausto* no es sólo el último de los clásicos, sino el primero de los románticos. En

él se verifica la unión de ambas tendencias, «la unión del espíritu romántico, en lo que tiene éste de aventura, de variedad, de profunda subjetividad anímica, con el helenismo, en cuanto a su trasparencia, su racionalidad, su deseo de belleza: bodas de Fausto y Helena cuyo hijo —bello y juvenil Euforión— es el arte del siglo XIX» [61]. Choca no poco, si atendemos a la cronología, que Pater hable de la escuela romántica alemana como «ese movimiento que culminó con el *Goetz von Berlichingen*» goethiano, o que empareje los nombres de Goethe y Tieck al dar ejemplos de romanticismo [62].

Nuestro crítico mira el romanticismo alemán por los ojos de Madame de Staël y de Heine. Textos no parece conocer ninguno, salvo un pasaje de Novalis [63], y piensa que «ni Alemania con sus Goethe y Tieck, ni Inglaterra con sus Byron y Scott, son en modo alguno tan representativas del temperamento romántico como Francia con Murger y Gautier y Victor Hugo» [64]. De este último, Hugo, fue gran admirador Pater; vemos que alude a varias de sus novelas [65] y que le compara a Miguel Ángel y a Blake [66]. Con Gautier, evidentemente, estaba muy familiarizado [67]. Sobre Mérimée escribió un laudatorio ensayo donde no deja de mostrar cierta inquietud ante «el arte exagerado [de este autor]: intenso, implacable, un arte de violentos colores. Terror sin piedad» [68]. La admiración de Pater por el «gótico» sobrenatural y macabro se extiende desde *Wuthering Heights* [69] hasta las novelas —vulgares y efectistas— de Wilhelm Meinhold [70], que Rossetti había dado a conocer en Inglaterra [71]. Por tanto, el gusto del crítico se define claramente como romántico tardío, sin que ello excluya una estimación por los antiguos y por el Renacimiento.

Teóricamente, Pater se interesó menos por las variantes nacionales de las escuelas románticas que por el romanticismo en cuanto tipo eterno y siempre recurrente. He aquí cómo lo define en el «Postscriptum» de *Appreciations:* «lo que constituye el carácter romántico del arte es un algo extraño, añadido a la belleza» [72]. Ya Poe, hablando de Ligeia, había citado a Bacon: «No hay belleza exquisita sin algo extraño», y Baudelaire había dicho; «Le beau est tou-

jours bizarre» [73]. Pero es Pater el primero que agrega «lo extraño» en una definición del romanticismo. Enumera, además, otros rasgos característicos: lo curioso, lo nuevo, lo contemporáneo, lo grotesco, y contrapone todos ellos a las cualidades clásicas de medida, pureza, moderación, según las había encontrado establecidas por Sainte-Beuve en su famosa conferencia. Tan ampliamente define Pater el romanticismo: «un espíritu que se manifiesta en todos los tiempos, en grado diverso, en los distintos obreros y en sus obras» [74], que puede calificar a la *Odisea* de «más romántica que Sófocles» [75]. Entendido así, el término —como todos aquellos que dividen el mundo entero en dos campos— de nada sirve al perder su necesaria precisión.

Y ahora sí que podemos volver al mencionado pasaje de «abrasarse siempre en esta llama, dura como gema». Pater suprimió la «Conclusión» en la segunda edición del *Renacimiento* (1877), porque se la interpretaba erróneamente como defensa del hedonismo vulgar. Hasta le habían ridiculizado a él mismo —bajo el nombre de Mr. Rose— en una novela satírica, *The New Republic* [76], de W. H. Mallock. Por eso creyó necesario definir y defender su postura en muchos pasajes de *Marius the Epicurean* [77] antes de reimprimir la dichosa «Conclusión» en ediciones posteriores (3ª edic., 1888). En su *Marius* nos dice Pater lo que significa el hedonismo: «Sé perfecto en cuanto a lo que es aquí y ahora», y no «comamos y bebamos, que mañana moriremos» [78]. Hedonismo es cultura, *paideia,* «expansión y refinamiento del poder de recepción» [79], «no placer, sino plenitud de vida, y visión intuitiva en cuanto conducente a esa plenitud» [80]. Asociar tal idea con el estilo epicúreo, querer —como quieren sus enemigos— «ver al severo y laborioso joven [Mario] en la vulgar compañía de Lais» [81], es una grosera calumnia. Por mi parte, nada impide reconocer la elevación del ideal pateriano y admitir que los placeres recomendados por él son puramente intelectuales y estéticos. Si esa doctrina puede valer o no como norma de vida ya es cosa que se sale de nuestro contexto. Lo importante para la crítica reside en la experiencia central del

tiempo sentida por Pater. A su modo de ver, «nuestra existencia no es sino el agudo ápice de un momento presente situado entre dos hipotéticas eternidades» [82]...; «Todo lo actual constituye un momento único que se esfuma al tratar de aprehenderlo» [83]. Ese sentimiento del «perpetuo fluir», del *panta rhei* heracliteo [84], sirve de corolario a una visión casi solipsista del hombre, confinado en «la angosta cámara del espíritu individual», entre «esos gruesos muros de la personalidad a través de los cuales ninguna voz real ha podido abrirse paso hacia nosostros». El hombre es un «preso solitario» que sueña su propio «sueño de un mundo» [85]. Dada esta concepción básica —referencia psicológica, sin duda, al hombre retraído, huraño, despegado—, Pater se ve llevado a una teoría que sitúa el máximo valor posible en el momento personal de la experiencia estética: «Francamente, el arte no nos promete otra cosa que conferir la suprema calidad a nuestros momentos a medida que pasan, y tan sólo por amor a dichos momentos» [86]. Pero esta suprema calidad, concentrada en el momento singular, se interpreta, sin congruencia alguna, como orientada hacia una realidad exterior. Lo que nos regala el arte en tales momentos es la concreta y multicolor variedad del mundo. Así, el hedonismo resulta una forma de empirismo y sensualismo. Pater lanza su condena sobre las abstracciones filosóficas y estéticas y sobre el universo de las ideas platónicas: «¿Quién cambiaría el color o la curva de un pétalo de rosa... por ese ser incoloro, informe, intangible, que Platón colocó tan alto?» [87]. De ahí se sigue que «la primera condición del modo poético de ver y presentar las cosas es la particularización» [88]. La poesía ha de ser «tan verdadera, tan íntima y cercana, tan corpórea, como las nuevas caras de las horas, las flores de la estación real» [89]. Por tanto, es una poesía concreta y sensual, casi imaginista. Pero tiene que ser intensa también, en dicho momento, y estar llena de emoción, de emoción personal. Pater, pues, deja bien sentado el valor de la lírica personal, a la vez que encarece la poesía de imágenes, metafórica. Tan rotundamente como lo hicieron Leopardi, John Stuart Mill y Poe, declara a la lírica «la más alta y más completa

forma de poesía» [90]. Y no sólo eso: la poesía lírica, «que, a pesar de su compleja estructura, conserva a menudo la unidad de una sola y apasionada jaculatoria, ocuparía más alto lugar que la poesía dramática». Una obra dramática «alcanza la perfección artística, precisamente, conforme más se acerque a esa unidad de efecto lírico, como si todavía llevase en su raíz una canción o una balada» [91]. Así, el *Richard the Second* shakespiriano posee, lo mismo que una composición musical, «cierta concentración de todas sus partes, una simple continuidad», y *Romeo and Juliet* se aproxima a «algo así como la unidad de una balada lírica, una canción, una única tonada musical» [92]. De la intensidad lírica se sigue, como criterio del buen arte, la unidad de impresión. Pater puede ensalzar un poema de Browning [93] sin más que fijarse en el «claro sonido de un motivo central. Recibimos de él la impresión de un solo tono imaginativo, de un único acto creativo» [94]. Y de *Measure for Measure* llega incluso a afirmar que tiene «casi la unidad de una sola escena» [95]. Pero, precisamente porque la unidad de estas obras es una unidad de impresión, un momento lírico, Pater no sigue a Coleridge en cuanto a identificar unidad con organismo. La analogía orgánica «expresa verdaderamente la impresión de vida independiente gozándose en sí misma, que nos da la obra de arte acabada; apenas si indica el proceso mediante el cual se produce tal obra» [96].

Si el arte es lírico, emotivo, intenso, tiene que ser «sincero». Pater suele usar esta palabra —como hacen otros críticos ingleses— en sentido vagamente elogioso, para referirse al arte logrado, al tono de convicción con que se expresa Browne [97] y aun a «la eminencia de la ejecución literaria», al gran estilo de Rossetti [98]. Pero no pocas veces «sinceridad» significa, para él, algo más concreto: «esa perfecta fidelidad a la propia presentación íntima de uno, a los rasgos precisos del cuadro interno, sin lo cual es imposible cualquier poesía profunda» [99]. Es, pues, un término con el que se designa la fidelidad a la visión interior, el acierto al transformar la intuición en expresión. Y a menudo no es sino otro modo de indicar la personalidad, «la impronta de una cualidad personal, una

profunda expresividad, a la que llaman *intimité* los franceses y por la cual se entiende cierto sentido más sutil de la originalidad... Es lo que llamamos *expresión,* elevada a su más alto grado de intensidad... Es la cualidad que por sí sola hace que la obra, en el orden imaginativo, tenga realmente un valor precioso» [100]. El crítico inglés encuentra esta personalidad hasta en los apagados relieves en terracota de Luca della Robbia, y «anhela penetrar en las vidas» de los escultores florentinos del siglo xv, «que han dado expresión a tanta fuerza y dulzura» [101]. Pese a esta afirmación y a que le atraiga la vida de Winckelmann, Pater no siente un interés predominante por la biografía. Tiene que justificar un poco a Winckelmann por «perder su absoluta sinceridad» al convertirse al catolicismo para poder ir a Roma [102]. Pero el figurarse que hay «algo de autorretrato» en el Mercutio y el Biron de Shakespeare [103] no es más que una observación aislada dentro de la obra de Pater.

Con todo, nuestro crítico, dado su patetismo lírico, ha de rechazar la teoría de la impersonalidad en arte y, particularmente, la expuesta por Flaubert: «La impersonalidad artística, esa idea literaria de Gustave Flaubert, no es más posible acaso que el realismo. El artista *quiere* que se le sienta. Su subjetividad no puede menos de dar color a los incidentes, y ansía hacerlo, lo mismo que su ojo carnal selecciona el aspecto de las cosas» [104]. A Pater le causa profunda impresión la objetividad de Flaubert y de Mérimée; por temperamento, él propendía a ocultar su propia personalidad. Pero se da cuenta de que, en Mérimée, «el soberbio borrarse a sí mismo, su impersonalidad, ya es de suyo un rasgo de lo más efectivamente personal» [105].

La preferencia de Pater por la poesía concreta, intensa, sincera, personal, le lleva a incluir también el criterio de unidad, y esta unidad (que no es la orgánica) significa la fusión de materia y forma: «El ideal de todo arte es... aquel punto donde resulta imposible distinguir la forma de la sustancia o materia» [106]. Hay en el arte un continuo esfuerzo por borrar toda diferencia entre forma y materia, ya que «la materia nada es sin la forma —el espíritu— de

tratamiento» [107]. Tal es, asimismo, el significado de una frase pateriana que tan mal se ha entendido: «todo arte aspira constantemente a la condición de la música» [108]. No quiere esto decir que todo arte haya de convertirse en música o en algo parecido a la música. La música es el «arte de típica perfección... precisamente porque en la música resulta imposible distinguir entre forma y sustancia o materia» [109]. A esa identidad debe aspirar también la buena poesía, pero por sus propios medios, ya que las artes quieren y deben estar separadas: «cada arte tiene su peculiar belleza, intraducible a las formas de cualquier otra» [110]. Aun así, en distinto contexto, Pater recomienda —con término hegeliano— un *Andersstreben,* «un parcial desprenderse de sus limitaciones cada arte, con lo cual se hace posible no ya sustituirse mutuamente, sino prestarse nuevas fuerzas unas a otras» [111]. Como se ve, es muy parcial el apoyo de Pater a la unión de las artes, e incluso los frecuentes paralelismos que él admite entre unas y otras valen únicamente como «gran estímulo para el entendimiento» [112], no como verdades tomadas al pie de la letra. Y, llegado a una cuestión concreta, le vemos echar mano de argumentos tomados del *Laokoon* de Lessing para asegurar la distinción entre poesía y pintura [113].

Hasta aquí, la concepción de poesía y arte, en Pater, es congruentemente romántica, lírica, pastoril. También es romántico el gran papel que asigna a la imaginación, pues el oficio de ésta consiste en «condensar las impresiones de las cosas naturales en una forma humana» [114], en «infundir por completo la figura en el pensamiento» [115] y ser así, como lo es en Coleridge, una «potencia unificadora o identificadora» [116]. Sin embargo, Pater no atribuye ningún significado a la distinción de aquel mismo autor entre imaginación y fantasía, sino que la deja reducida a una diferencia «entre el mayor o menor grado de intensidad con que el poeta concibe su tema» [117]. Igualmente es romántico —aunque poco compaginable con la importancia dada al momento de especial intensidad— el que Pater acepte la noción de un mundo poético ideal, «orden nuevo de los fenómenos, creación de un nuevo ideal» [118], que he-

mos de contemplar atentos (y no disfrutar solamente), «contemplar por el mero placer de contemplar» [119]. Mundo ideal pensado casi siempre como un «refugio», «una especie de refugio claustral contra cierta vulgaridad del mundo real», y hasta comparado, en cuanto a su función, con un «retiro» espiritual [120], o llamado «refugio en un mundo ligeramente mejor —mejor concebido o mejor acabado— que el mundo de la realidad» [121]. Siempre prevalece en Pater la torre de marfil: el mundo de sueños del poeta, el tema de la evasión.

Pero con estos motivos románticos viene a entrecruzarse, modificándolos y hasta contradiciéndolos, la vena intelectualista de Pater: su sentido del arte como trabajo, oficio y maestría. Piensa que «la rigurosa meditación intelectual» es la «sal de la poesía» [122], y que «sin una precisa familiaridad con la propia inteligencia creativa, con su estructura y capacidades..., no puede haber poesía magistral» [123]. Hasta llega a decir que «el crítico filosófico» (aquí Pater mismo) «habrá de valorar, aun en las obras de imaginación que más intuitivas parezcan, el poder con que se manifiesta el sentimiento, los procesos lógicos de construcción, el espectáculo de suprema destreza intelectual que ellas nos ofrecen» [124]. Pater protesta de que, con Schelling y Coleridge, el artista «casi se ha convertido en un agente mecánico: se hace que el acto asociativo en arte o poesía, en lugar de ser la fase consciente más luminosa y dueña de sí, parezca un proceso de asimilación ciegamente orgánico» [125]. Como particular tarea de su tiempo ve el crítico hacer «conscientemente lo que hasta aquí se ha hecho, casi siempre, de modo inconsciente; escribir en inglés como los latinos escribieron en su lengua, como escriben los franceses, como deben escribir los doctos» [126]. Sólo en el caso de Wordsworth concederá que «aquella antigua fantasía que hizo del arte del poeta un entusiasmo, una forma de divina posesión, parece verdadera casi al pie de la letra» [127]. Pero precisamente este sentimiento de que «la mayor parte le *fue dada* pasivamente» [128] explica que los logros de Wordsworth sean tan desiguales, tan discontinuos.

Respecto a la cuestión del estilo, sin embargo, Pater no apoya incondicionalmente la labor tenaz y la búsqueda de la palabra justa. Así se ve en su famoso ensayo *On Style* (1889), que consta de dos partes emparejadas con cierta violencia: una defensa de lo que podríamos llamar prosa «adornada», «imaginativa», «el arte especial del mundo moderno» [129], y, por otro lado, una discusión de las ideas flaubertianas sobre el estilo, extraídas no sólo de la *Correspondance,* sino también del prólogo de Maupassant a las *Lettres de G. Flaubert à George Sand* (1884). Pater defiende primero un estilo personal orientado a transcribir no «el mundo, ni el puro hecho, sino el sentido que de él se tiene» [130]. Tal estilo no se reducirá a bellezas exclusivamente «pedestres»: «Pondrá en juego todos los variados encantos de la poesía, hasta ese ritmo que —como en Cicerón o Michelet o Newman, en los mejores momentos— da a cada sílaba su valor musical» [131]. Nombres de lo más heterogéneo. Por de pronto, ni Cicerón ni Michelet concuerdan con el estilo ideal de Pater. Más parece haber aprendido éste de Newman, y muchísimo más de Ruskin y De Quincey. En cuanto a vocabulario, Pater recomienda un juicioso eclecticismo que no tema asimilarse la fraseología del arte pictórico, de la metafísica alemana o de la ciencia moderna; ahora bien, hay que usar esos vocablos con mesura, con economía de medios y sentido de la dificultad vencida [132]. Dichas recomendaciones —prosa de gran imaginación, rítmica, personal, apoyada en un vocabulario moderno y variado— chocan con la insistencia del crítico en la virtud clásica de la moderación y en el estilo pulido derivado de un ejercicio intelectual: «En verdad, todo arte no consiste sino en eliminar lo superfluo» [133]. Regla que causaría estragos en las filas de cuantos él consideraba máximos estilistas. Aconsejar al escritor escrupuloso que «tenga pleno conocimiento no sólo de toda la latente textura figurativa del discurso, sino de la vaga, perezosa, semiolvidada personificación» [134], creer que en la prosa «la estructura es lo importante», que «la reflexión es necesaria en el estilo», son actitudes de Pater muy acordes con la importancia dada a lo consciente y a lo bien trabajado. Y varia-

ciones sobre el mismo tema resultan expresiones como «intuición, previsión, retrospección», «designio», «auténtica composición y no agregaciones sin soldar», «inteligencia constructiva, que es una de las formas de la imaginación» [135]. Pero, de pronto, Pater comprende la insuficiencia de su criterio intelectual y empieza a hablar del «alma del estilo». Alma que encuentra en escritos teológicos tan diversos como la *Biblia Inglesa,* el *Libro de la Oración común,* las visiones de Swedenborg y los *Opúsculos tractarianos.* Cada uno de estos escritos tiene una «unidad de atmósfera» más que de designio [136].

Después, el ensayo pasa bruscamente a exponer la teoría estilística de Flaubert. Por supuesto, Pater admira el «martirio» y las fatigas del francés y comparte la doctrina de *le mot juste.* Ve con simpatía la lucha de aquel autor contra «la poesía fácil e insustancial» [137], aunque también, por un momento, mire en otra dirección para reconocer «el encanto de la facilidad» [138]: «La facilidad de Scott y la evocación flaubertiana de 'la frase', tan profundamente ponderada, constituyen igualmente buen arte» [139]. Concesión forzada a un gusto tan contrario al suyo y en cuyo fondo anida una secreta envidia al maestro de fluida pluma. Sin embargo, en la cuestión del estilo impersonal, Pater tuvo que enfrentarse con Flaubert. Porque el estilo *es* el hombre, y la «esencia de todo buen estilo es la expresividad» [140]. Pero no confundamos la expresividad con la subjetividad, con «el puro capricho individual, que pronto habrá de convertir [el estilo] en manierismo» [141]. La subjetividad no sólo debe ser fiel a la visión interior, sino ensancharla hasta hacer de ella algo objetivo.

El ensayo se despide con un súbito salto mortal. Pater se dispara ahora distinguiendo entre arte bueno y arte grande, no según la forma, sino según la materia:

> El *Esmond* de Thackeray es arte más grande sin duda que el de su *Vanity Fair,* a causa de la mayor dignidad de los intereses. Depende la grandeza del arte literario de la calidad de la materia que informa o domina, de su alcance, su variedad, su alianza con

> grandes fines, o de la profundidad de la nota de rebeldía, o de la amplitud de su esperanza, ya que la *Divina Comedia,* el *Paradise Lost, Les Misérables* y *The English Bible* son arte. grande. Dadas las condiciones que he tratado de explicar como constitutivas del buen arte, si éste se dedicase además a aumentar la felicidad de los hombres, a redimir a los oprimidos, o a ensanchar nuestras mutuas simpatías, o a presentar tales nuevas o viejas verdades sobre nosotros mismos y nuestra relación con el mundo que nos ennoblezcan y fortalezcan en nuestra morada aquí, o bien, como hace Dante, se dedicase directamente a la gloria de Dios, sería también arte grande; y si, además de esas cualidades que he sintetizado como espíritu y alma (ese color y místico perfume y esa razonable estructura), tiene algo del alma de la humanidad y encuentra su lugar lógico, arquitectónico, en la gran estructura de la vida humana [142].

No cabe retractación más absoluta y explícita del primitivo esteticismo pateriano. Se trata de una palinodia que sacrifica cualquier visión unificada y coherente del arte. Renunciando a la anterior intuición sobre la unidad de materia y forma, vuelve a separar y a diferenciar una y otra, con lo cual o se introduce un doble criterio valorativo o se carga el peso de la crítica en la materia temática. Pater acaba, pues, forjando una dicotomía que herirá de muerte a su intuitiva visión de la naturaleza del arte. Nos recuerda esto la distinción esbozada años después por T. S. Eliot entre arte a secas y arte grande (que es el conforme con la ortodoxia y la tradición), o aquella otra sentada por Tolstoi entre buen arte universal y arte supremo nacido del amor a Dios. *Les Misérables* figura entre las grandes obras literarias tanto en la lista de Pater como en la de Tolstoi, y las palabras arriba citadas: «aumentar la felicidad de los hombres, redimir a los oprimidos, ensanchar nuestras mutuas simpatías..., alma de la humanidad», revelan que nuestro crítico había aceptado el arte como promovedor de simpatías y aun de humanitarismo. Había vuelto al seno de la Iglesia. En sus últimos días escribió un ensayo sobre Pascal, quien le interesaba «precisamente como una inversión de lo que llaman vida estética» [143].

No obstante, es verdad que Pater conservó, aun en su fase postrera, la fundamental intuición crítica de su tiempo, el sentido histórico. De hecho parece haber aceptado el cristianismo, y en particular el credo anglicano, a causa, cabalmente, de este sentido de la historia. En 1886 critica a Amiel por «huir de lo concreto», por «su miedo a lo real, en este caso la Iglesia de la historia» [144]. «Al fallarle, según pensamos, ese sentido histórico del que tan bien sabía hablar, no pasó más allá de la glacial condición de la Ginebra racionalista» [145]. Parece evidente suponer que Pater había hallado un lugar más cálido. Pero también había tenido que recorrer un largo camino hasta poder aplicar el sentido histórico a propósitos apologéticos. Ese momento religioso, tan tardío, apenas si está representado en su crítica literaria. Para analizar lo que pensaba Pater de la historia hemos de retroceder a fases anteriores.

En su primerísimo ensayo había censurado a Coleridge por «su embotado sentido histórico» [146], por enredarse en dificultades «que se disipan ante el espíritu moderno o relativo, el cual descubre por todas partes, tanto en el mundo moral como el físico, cambio, crecimiento, desarrollo» [147]. «La verdad es una cosa fugitiva, relativa, llena de finas gradaciones». Coleridge se equivocó al «tratar de fijarla en fórmulas absolutas» [148]. Relativismo que se aplica igualmente al arte: «Toda belleza es relativa» [149]. Todo cambia y pasa, evoluciona y progresa. A Pater le encantaba la teoría de Darwin: «La idea de evolución», dice aprobadoramente, «ha acabado por invadir... todos los productos del espíritu y el espíritu mismo, la razón abstracta; nuestra certeza, por ejemplo, de que dos y dos son cuatro. Gradualmente hemos llegado a pensar o a sentir esa certidumbre primaria. Además, las constituciones políticas, como ahora vemos tan claro, no son cosas ya 'hechas', ni pueden serlo, sino que 'crecen'. Razas, leyes, artes, tienen sus orígenes y su fin y no son sino ondulaciones en el gran río de la vida orgánica; y el lenguaje cambia en nuestros mismos labios» [150]. La teoría evolucionista —de Hegel y de Darwin— viene a confirmar el viejo heracliteísmo, el *panta rhei* [151], la fundamental experiencia del fluir del

tiempo vivida por Pater. Lo que para él personalmente fue una trágica experiencia de la fugacidad de todo ser lo acepta como un esquema cósmico en el que todavía ve, como buen victoriano, «la corriente dominante del progreso que subyace en las cosas» [152].

Del historicismo alemán hereda Pater la fe y la insistencia en el *Zeitgeist*. El artista es «un hijo de su tiempo» [153]. Hay un genio en cada edad, y el arte y la literatura «tienen que seguir los sutiles movimientos de ese vivazmente cambiante Espíritu del Tiempo o *Zeitgeist*» [154]. En cada época «existe un peculiar conjunto de condiciones que determinan un carácter común a todos los productos de esa época, en los negocios y en el arte, en la moda y en la especulación, en la religión y en las costumbres, en los mismos rostros humanos...; nada de cuanto el hombre ha proyectado fuera de sí es realmente inteligible excepto en su propio momento y desde su propio punto de vista en el incesante 'proceso secular'» [155]. No extrañará que nuestro crítico diga del espíritu histórico que «sin él nada es el erudito» [156].

Otras veces, sin embargo, Pater argumentará contra la concepción puramente «histórica», arqueológica, y en favor de un relativismo «individual», actualísimo. Hablando de Du Bellay, dice que si la obra poética ha de tener «un valor estético distinto del histórico, no es suficiente para un poeta haber sido hijo verdadero de su tiempo, haberse amoldado a las condiciones estéticas de entonces, y al amoldarse así, haber encantado y servido de estímulo a esa época; es necesario que se haga perceptible en su obra una nota individual, inventiva, única, la impronta dejada por el propio temperamento y personalidad del escritor» [157]. Aquí no recurre Pater a ningún canon absoluto, sino que abandona el criterio de la representatividad o triunfo históricos en aras de la impresión y el deleite personales.

En otros momentos cambia algo de acento para rechazar la idea de que el hombre moderno pueda llegar a transformarse, de algún modo, y convertirse imaginativamente en hombre antiguo. «Tal sentido arqueológico», opina, «es un despilfarro de fuerzas. La expe-

riencia compleja de todas las edades forma parte de cada uno de nosotros; descontar algo de esa experiencia, borrar cualquier parte de ella, enfrentarse cara a cara con la gente de otra edad pretérita como si no hubiesen existido la Edad Media, el Renacimiento, el siglo XVIII, resulta tan imposible como volver a ser un niño de teta o reingresar en el seno materno y nacer otra vez» [158]. Se rechaza así el llamado reconstruccionismo histórico en favor de un historicismo universal más pleno y más amplio.

En el temprano ensayo sobre Winckelmann, Pater aceptaba todavía «un canon del gusto, un elemento de permanencia, fijado en Grecia» [159]. Al reproducir allí el esquema evolutivo de las artes propuesto por Hegel —la tríada de arte simbólico, clásico y romántico—, compartía con este autor (y con Winckelmann y Goethe) la idea de que el arte clásico trasciende cualquier tiempo e instaura un canon absoluto. Pero la creencia en que la tradición clásica supone «la ortodoxia del gusto» [160] no perduraría. El helenismo posterior de Pater es un helenismo histórico y ve en Grecia una etapa pretérita de la cultura humana que no cabe revivir hoy día. Si en cuanto crítico práctico concreto ponía tan alto a griegos, renacentistas y románticos que no quedaba sitio para lo verdaderamente medieval, lo barroco o lo neoclásico, como teórico, acepta el historicismo con todas sus consecuencias: «Todos los períodos, los tipos y escuelas del gusto son iguales de por sí» [161]. Y proclama el «eclecticismo» [162] como actitud de su tiempo, igual que en *The Renaissance* había admirado el sincretismo de lo cristiano y lo pagano propuesto por Pico della Mirandola. Lo que Pater quiere para sí y para su tiempo es el humanismo, «el creer que nada de lo que haya interesado alguna vez a hombres y mujeres vivos puede haber perdido del todo su vitalidad» [163], ese sentido del pasado como totalidad que todavía está vivo en nosotros:

> Pues, en verdad, venimos al mundo cada uno de nosotros «no en desnudez», sino —conforme exige el curso natural del desarrollo orgánico— cubiertos (mucho más completamente de lo que aun Pitágoras podía imaginar) con vestiduras del pasado; más aún, fatal-

> mente envueltos, según parece, en esas leyes o trucos de la herencia que confundimos con nuestras voliciones: en el lenguaje, que es más de la mitad de nuestros pensamientos; en los hábitos morales y mentales, las costumbres, la literatura, hasta las mismas casas, que no hemos hecho para nosotros; en las vestiduras de un pasado que (según nos asegura la ciencia) no es nuestro, sino de la raza, de la especie: ese *Zeit-geist* o proceso secular abstracto [164].

Pater halló en el *Pilgrim's Progress,* de Bunyan, otra imagen con que designar aquel pasado viviente. Es cuando nos habla de la *Casa de la Belleza* «que en continua tarea común se dedican a construir los espíritus creadores de todas las generaciones: los artistas y los que han tratado la vida con mentalidad artística». En ella cesan las oposiciones entre estilos y tipos, entre clásicos y románticos. «El intérprete de la *Casa de la Belleza,* el verdadero crítico estético, se vale de estas divisiones tan sólo en cuanto le permiten entrar en las peculiaridades de los objetos con que tiene que ver» [165]. En nuestra época «debemos intentar unir tantos elementos diversos como sea posible». «Cada escritor o artista, desde luego, ha de ser estimado por el número de gracias que combine y por su poder de fundir unas con otras en una obra determinada... La legítima pugna ha de ser no de una época o escuela de arte literario contra otra, sino de todas las escuelas sucesivas juntas contra la estupidez, que es mortal para la sustancia, y contra la vulgaridad, que es mortal para la forma» [166].

Palabras que ha celebrado así Ernst Robert Curtius:

> Constituyen un hito en la historia de la crítica literaria y significan un portillo abierto a una nueva libertad. He ahí superada la tiranía del clasicismo normativo. Obedecer las reglas e imitar a los autores ejemplares no da derecho ya a una censura favorable. Sólo cuentan los espíritus creadores. No se trata de renunciar al concepto de tradición, sino de transformarlo. Tiene que mantenerse una comunidad de los grandes autores a través de los siglos para que exista un Reino del espíritu. Pero esa comunidad sólo puede ser la de los espíritus creadores. Es un nuevo tipo de selección, un canon si se

> quiere, pero sujeto solamente a la idea de la Belleza, cuyas formas sabemos que cambian y se renuevan. Por eso es por lo que la Casa de la Belleza nunca está acabada ni cerrada del todo. Construyéndose sigue, abierta queda [167].

Pero a mí me parece que ni la Casa de la Belleza ni obra alguna de Pater han escapado a las limitaciones del esteticismo del siglo XIX, con su febril culto a la Belleza (una belleza de tipo muy estrecho y exclusivista) y su eclecticismo alejandrino, que hizo imposible a la época crear un estilo propio y favoreció en cambio una mascarada histórica. Había que trascender el historicismo, como ha ocurrido en años más recientes gracias al concepto de tradición de Eliot o al museo imaginario de Malraux.

XVIII

LOS DEMÁS CRÍTICOS INGLESES

Cabría hablar de lo penetrante que fue la influencia de Swinburne y Pater en la época. Pero basta acercarse a las otras figuras y analizar atentamente su postura intelectual para observar la gran diversidad de los críticos victorianos, lo nítidamente que afirmaron su individualidad, la singularidad con que utilizaron y combinaron las más varias fuentes ideológicas. Será mejor, pues, tratarlos a cada uno por su lado.

JOHN ADDINGTON SYMONDS (1840-1893)

En su dilatada producción crítica e histórica Symonds llegó a una simbiosis, fácil en apariencia, de los más heterogéneos elementos conceptuales. Luce allí un sello muy personal que ha atraído a biógrafos psicológicos recientes como Van Wyck Brooks. Pero hasta éste, todo simpatía, ha de confesar que en Symonds encuentra «un defecto último de capacidad, y también un defecto de coherencia» [1], causantes uno y otro de que el autor haya caído en el limbo del semiolvido. No merece Symonds desdén tan absoluto, que hemos de atribuir más bien a causas de segundo orden: la pro-

lijidad frecuente de sus escritos y el afán de explicar los procesos literarios por medio de teorías evolucionistas, hoy nada favorecidas. Aun así, hay en él un valioso cogollo de pensamientos críticos.

Es un gran error considerar a Symonds como seguidor de Pater o como «esteta». Él mismo rechazó categóricamente la doctrina del arte por el arte. «El arte existe para la humanidad» [2], nos dice. Y, respecto al estilo de Pater, cuenta que ejercía «sobre mis nervios un efecto particularmente desagradable (como la presencia de un gato de algalia)» o como el encontrarse perdido «en una plantación de caña de azúcar». La admiración de Symonds por Swinburne no se extendía a su crítica: del libro sobre Blake dijo que las razones eran «insolentes, irracionales y paradójicas; y el sentimiento, malo (tan malo como el gusto)» [3]. Cierto que ocurren en Symonds pasajes de metaforía preciosista donde nos parece estar oyendo a Swinburne o a Pater. Hay, por ejemplo, un florido requiebro a «esta zagala: la novia ideal del genio de Shakespeare» [4]. Hay un pasaje acerca de la «Musa de Tourneur», que «no lleva en la frente el laurel del canto, ni aun una ramita de tejo. Sus ojos polvorientos centellean con vivos chispazos metálicos» [5]. Y hay, asimismo, una peregrina comparación de *The Yorkshire Tragedy* con un áspid, «breve, ceniciento, de colmillos ponzoñosos, cabeza roma, bruscos movimientos, que silba y serpentea a través de las arenas de la humana miseria» [6]. Pero estos pegotes de gran efecto, que a nosotros nos parecen tan preciosistas como impertinentes, resultan en él casi tan raros como en Pater.

El grueso de la obra de Symonds es intelectual y racional en su estilo, y hasta de pretensiones científicas. Profesa el autor un evolucionismo cósmico, un hegelianismo modernizado. Ya en 1867 tuvo la intención de traducir la *Estética* de Hegel y aventuró sobre sí mismo la profecía —con un desdichado grado de exactitud— de que «acabaría siendo lo que llaman los franceses *un polygraphe féconde:* un sabelotodo estético, un charlatán que se ha zampado y vomitado a Hegel» [7]. Pero parece que Symonds no estudió el texto de la *Estética* hegeliana hasta 1875 y que, aun estimándolo

admirable, echaba de menos que no educase el gusto [8]. Es indudable que su teoría evolucionista de la historia del arte y de la literatura tiene como fondo filosófico el hegelianismo y un panteísmo cósmico bebido en Wordsworth, Goethe y Whitman. Esta teoría encuentra su mejor exposición en el ensayo *On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature,* perteneciente a los *Essays Speculative and Suggestive* (1890), pero ya estaba esbozada a grandes rasgos en el diario de Symonds (1865) [9] y constituye el alma de todas sus historias: *Studies of the Greek Poets* (2 vols., 1873, 1876), *The Renaissance in Italy* (7 vols., 1875-1886) y *Shakspere's Predecessors in the English Drama* (1884). Por cierto que este último libro fue en realidad el primero que escribió: en él trabajaba por los años sesenta y de él publicó dos largos capítulos en 1865 y 1867 [10].

Mucho antes que Brunetière, Symonds concibió la evolución del arte, o más bien de una forma específica de arte en una nación y un período dados, como un ciclo vital comparable al de un ser vivo, que sigue un curso netamente definido, inalterable e irreversible: nacimiento, adolescencia, madurez, decadencia y muerte. Sostiene Symonds que «hasta ahora la crítica ha descuidado los problemas reales de lo que se entiende por desarrollo en arte y literatura». Y sigue diciendo: «Nos son familiares, ciertamente, expresiones tales como 'ascensión y ocaso', 'período de florecimiento', 'infancia del arte'. Pero no se ha insistido lo suficiente sobre la progresión inevitable que, partiendo del embrión y pasando por fases ascendentes de crecimiento y madurez, sigue a través de fases declinantes hasta llegar a la decrepitud y a la disolución final» [11]. Reconoce nuestro autor que su esquema «desvía el centro de gravedad de los hombres como personalidades a los hombres como exponentes de su raza y de su época». Y describe el proceso, una y otra vez, de un modo deliberadamente impersonal: «La forma aparece emergiendo espontáneamente del espíritu conjunto de la nación», y «el genio individual es impotente para alterar la sucesión de los hechos» [12].

Ejemplo fundamental de Symonds es la historia del teatro isabelino. Todo el volumen sobre *Shakspere's Predecessors in the English Drama* está consagrado a este planeamiento. El «milagro» —tipo dramático común a todas las naciones europeas— aparece ahí en un estado de descomposición. De él «se desgajaron ciertos episodios». «La comedia encontró su germen en las escenas más ligeras» [13]. En cuanto al otro tipo, la «moralidad», contribuyó a disolver la antigua estructura teatral. Surgió entonces el drama romántico, que pasó «con asombrosa rapidez a la fijeza en Marlowe, a la perfección en Shakespeare, a la madurez excesiva en Beaumont y Fletcher, a la decadencia en Davenant» [14]. El mismo exacto proceso viene ilustrado con la trayectoria seguida por la tragedia ática de Esquilo a Eurípides, y con la escultura griega, y con la arquitectura gótica, y con la pintura italiana desde Giotto a los últimos manieristas de Bolonia, y con la poesía romántica del mismo país. Por su parte, la fabulación caballeresca italiana «tuvo su origen en los oscuros cantantes callejeros que celebraban a Roland, y Boccaccio aportó la forma, y Pulci y Boiardo la hicieron crecer..., y Ariosto le daría la perfección, y Tasso intentaría tratarla con un nuevo espíritu, y Marino le exprimiría hasta las últimas gotas de savia vital» [15]. Así, pues, la historia de todas las artes no hace sino confirmar un proceso único, un diseño eternamente reiterado.

Symonds sólo admite otra salida: la idea del «híbrido» o de la «hibridización». Los híbridos no obedecen a las mismas «leyes del progreso evolutivo que los específicos productos artísticos de una sola raza y una era continua» [16]. Carecen de «energía evolutiva» y son «estacionarios» casi sin variación. Para Symonds, el arte romano constituye el ejemplo primordial, pero también el «raro» Ben Jonson es un híbrido literario, un cruce entre humanismo y drama romántico [17]. Y, sobre todo, está el siglo XIX, la edad de los híbridos por excelencia. Según eso, la novela es «un género no menos hibridizable, ciertamente, que las orquídeas». Como que se ha convertido en «un mestizaje de muchos tipos» [18]. Al hablar de la poesía victoriana y compararla minuciosamente con la isabelina,

Symonds llega a la conclusión de que en la primera no ha habido «ningún tipo que haya regulado sus movimientos, según ocurrió en el teatro del siglo XVI», y de que «no podemos considerarla como una totalidad compuesta de muchas partes y que progrese a través de varias fases de desarrollo». Porque la poesía victoriana es, en gran medida, la crítica de todas las literaturas existentes. El genio de la época tiene carácter científico, no artístico. «En tal edad, la poesía ha de ser por fuerza un auxiliar de la ciencia», un simple reflejo de «la revolución del pensamiento que llevan a cabo la historia, la filosofía y la crítica» [19].

No se le podía ocultar a Symonds que este esquema evolucionista agudiza el problematismo de la crítica. Si de veras nos enfrentamos con un ciclo inevitable, la crítica deja de tener toda función enjuiciadora: «Es tan absurdo culpar de rústico a Tespis como culpar de tronchudo a un troncho, y tan poco científico condenar a Queremón por no haber dejado nada tras sí como condenar a una cáscara por ser cascarienta» [20]. La analogía del objeto crítico con una planta tiene que conducir a la tolerancia universal. Es imposible criticar a la juventud por ser joven o a la vejez por estar próxima a la muerte. El ideal de Symonds es una crítica constituida como ciencia o, al menos, de tipo científico; de ahí sus favorables comentarios sobre Taine y Hennequin [21]. Pero dice mucho en honor de Symonds, a mi juicio, que no se contentase con una crítica limitada a ir colocando las obras en el esquema evolucionista. Como primer paso alega que «esta tolerancia y aceptación del cambio inevitable no implica necesariamente falta de percepción discriminatoria. Podemos aplicar el canon evolucionista en todo su rigor sin olvidar que la edad viril es preferible a la senilidad decrépita, que Fidias sobrepasa a todos los escultores de Antinoo, que una Madonna de Gian Bellini vale más que todas las pinturas de Palma el Joven» [22]. No ve nuestro autor, en este punto de su argumentación, que tales juicios sobre la juventud y la vejez son, en realidad, juicios de gusto; que el gusto que condena el barroco por decadente no está basado en un hecho objetivo (como el declinar físico), sino

en un acto de juicio estético. Lo que sí ve, al menos, es que «no hay que buscar en la evolución, sino en el alma del hombre, en su naturaleza intelectual y moral, esas relaciones permanentes que constituyen el arte y son la prueba del justo juicio estético». De manera que el crítico no puede confinarse en la historia: «Debe apartar su mente de lo transitorio y efímero, debe aferrarse a las relaciones permanentes, *bleibende Verhältnisse*» [23].

Hay tres tipos de críticos: el juez, el presentador (*showman)* y el historiador natural del arte y la literatura. El juez es el viejo crítico neoclásico que juzga de acuerdo con los principios y decisiones de sus predecesores: Aristóteles, Longino, Horacio, Aristarco, Boileau. El presentador es el crítico romántico que juzga según sus propias preferencias e inclinaciones, señala bellezas, reproduce obras maestras con atractiva retórica o exhibiendo elocuentemente su propia sensibilidad en una prosa viva y animada [24]. El analista científico es el historiador morfológico que suministra el marco esquemático a todas las historias de Symonds. Pero este analista científico, que parecería representar el supremo tipo de crítica, no acaba de satisfacer tampoco las exigencias de Symonds. Y es que el verdadero crítico debería reunir en sí los tres tipos: «No puede éste renunciar al derecho a juzgar; no puede despojarse de los gustos subjetivos que colorean su juicio; pero su deber supremo es educar su facultad de juicio y moderar su subjetividad mediante el estudio de las cosas en sus conexiones históricas» [25]. Finalmente, Symonds admite que «la crítica no tiene la misma naturaleza que la ciencia». Sólo cabe ejercerla con espíritu científico. Hemos de precavernos contra «fantasías subjetivas, opiniones paradójicas y supersutilezas del ingenio» [26]. Nuestra subjetividad es fuente de perpetuo peligro; pero no se suple la facultad crítica con el simple conocimiento del hecho objetivo, con la simple erudición. Sentido común, prudencia, sagacidad, capacidad de sopesar pruebas, con las cualidades principales del crítico, y «sentido equivale a imaginación en la esfera de la crítica». Con lo que, a fin de cuentas, hemos de quedarnos es con «la educada percepción de un hombre dotado de sentido co-

mún y de sana imaginación» y con «el consenso de los hombres sabios», necesario para establecer el «gusto» [27]. El consenso de tales veredictos acaba por formar esa voz del pueblo que, según reza el viejo proverbio, es la voz de Dios [28].

En el terreno práctico, Symonds trató de estar a la altura de lo que le exigía su excelente teoría de la crítica. Quiso hacer las tres cosas: juzgar, apreciar y también rastrear la evolución del arte. Dos literaturas modernas le atrajeron especialmente: la italiana, de Dante a Tasso, y la inglesa de la época isabelina. Los libros sobre Shelley y Whitman no pasan de lo periférico. *Shelley* (1878) es una biografía sin relieve, escrita antes de la de Dowden. Sólo el epílogo contiene juicios críticos: alabanzas para la «idealidad, libertad y audacia espiritual» del poeta, al lado de algunas censuras para la «prisa, incoherencia, desaliño verbal, imperfecto acabado, falta de fuerza narrativa y débil captación de las realidades objetivas» [29]. En cuanto a *Walt Whitman: A Study* (1893), es el último pago de una deuda de gratitud. Symonds tenía la impresión de que en el peor momento de su vida, cuando estaba sumido en la negra sima del desaliento a causa de haber hecho crisis su perpetua enfermedad, la tuberculosis pulmonar, fue el «optimismo casi brutal» de Whitman el que le había salvado de la desesperación, dándole «seguridad, valor, confianza en su sentimiento del entusiasmo cósmico» [30]. La religión del poeta americano «me iluminó cuando mi vida estaba rota y yo, flojo, enfermo, pobre, para nada servía; y desde entonces he vivido arrimado a su luz y a su calor» [31]. El interés de Symonds por Whitman es casi totalmente ideológico. El crítico inglés vio confirmado en él su panteísmo evolucionista, aunque también se encontró con la cuestión de la homosexualidad, que le dejó confuso a más no poder [32]. Obtuvo, sin embargo, de Whitman aquella celebérrima carta en la que éste presume de tener seis hijos ilegítimos, y ya Symonds se quedó convencido de que «lo que Whitman llama la 'adhesividad' de la camaradería se entiende que nada tiene que ver con la 'amatividad' del amor sexual» [33].

El entusiasmo literario de nuestro crítico se imantó muy pronto hacia los italianos, Dante y sus antecesores, Petrarca, Boccaccio, Poliziano, Ariosto, Miguel Ángel, a todos los cuales tradujo con talento y comprensión e interpretó con imaginativa simpatía. Su primer libro de tamaño normal, *An Introduction to the Study of Dante* (1872), muestra ya la destreza expositiva, la luminosidad pictórica y la capacidad de evocación propias de casi todos los libros posteriores, pero también los mismos defectos básicos: la rémora de una pobrísima información, la molesta falta de originalidad de la concepción crítica central. A veces Symonds no hace sino adornar un poco la conferencia que Carlyle había dedicado a Dante en *Of Heroes and Hero-worship*. Son variaciones sobre cómo penetra el poeta italiano en lo más profundo, su simetría, su intensidad, su seriedad, su representatividad, puntos en los que nuestro autor —como Carlyle— muestra preferencia por las últimas *cantiche*. Tan grande es la dependencia, que Symonds hasta reproduce la imagen carlyniana relativa a Francesca da Rimini: «entretejida con los colores del arcoiris sobre un fondo de eterna negrura» [34].

Esta técnica descriptiva y recopiladora vicia también los volúmenes consagrados a la literatura en *The Renaissance in Italy*. De los siete que componen la obra, el IV y el V (1881) constituyen una historia de la literatura italiana desde sus orígenes hasta el fin del Renacimiento, y el II de *The Catholic Reaction* (1886) —que es el VII y último de la serie— está dedicado a medias a lo literario (Tasso, Bruno, Sarpi, Marino, Chiabrera y Tassoni). Tenemos ahí, pues, la más amplia historia de la literatura italiana de los grandes siglos que exista en inglés. Sería injusto negar que Symonds ofrece abundante información, muchas traducciones excelentes, citas elegidas con tino, y que a menudo evoca vivamente las obras principales. No se impone rígidamente a cada pormenor el esquema general, con su sabido ciclo de evolución. Los pormenores están sacados de los textos mismos y de un estudio sobre la erudición italiana: Bartoli, Rajna, Villari y otras muchas fuentes. Erudición aprovechada diligentemente, aunque no siempre con los deseables

deslindes ni con penetración intuitiva en los problemas. Symonds, que trabajó en condiciones difíciles, principalmente en la Engadina, rara vez pudo bajar a Italia y utilizar con algún reposo las bibliotecas, y apenas pudo embarcarse en investigaciones de primera mano. Por otro lado, le faltaba también la valentía de De Sanctis para la esquematización histórica y la presentación crítica directa. Cuando Symonds plantea serias cuestiones críticas, suele recurrir a De Sanctis, aunque sólo se refiere expresamente a él en unos pocos casos; lo normal es que le aluda de pasada, y alguna vez le copia, incluso con las mismas frases, sin el debido reconocimiento [35]. Pero, por innegable que sea, la influencia no es tan fuerte ni tan dominante como para considerar a Symonds mero adaptador del gran crítico italiano. Nuestro inglés sabe utilizar con la misma facilidad el esquema de los tres pueblos florentinos trazado por Carducci en sus lecciones *Dello svolgimento della letteratura nazionale* [36]. Asimila tantísimo material de otras fuentes, expone tantas cosas y describe tantos textos que acaban por borrarse en sus rasgos concretos el encuadramiento histórico y las intuiciones críticas de De Sanctis. El libro de Symonds ha envejecido mucho más deprisa que el del italiano; carece del enfoque y estilo logrados por éste, cosas que también habría de lograr el propio Symonds en *Shakspere's Predecessors in the English Drama* (1884).

En efecto, los *Predecessors* unen felizmente el esquema evolucionista con la exposición, la evocación y la crítica de textos. Como la naturaleza no avanza a saltos ni a brincos, el cuadro requiere que se acentúe la regularidad de la progresión, lo gradual de las transiciones [37]. Y que se acentúe, asimismo, la independencia del teatro isabelino respecto a influencias extranjeras [38]. Symonds pone todo su empeño en definir la contribución peculiar de cada autor a la evolución del drama isabelino y en demostrar su tesis general de que Shakespeare heredó una forma dramática ya fijada, que Shakespeare se hizo posible gracias a la labor preparatoria de sus predecesores [39]. Esquema evolutivo que Symonds conjuga fácilmente con la insistencia en el carácter nacional inglés y la naturaleza ro-

mántica del drama isabelino, y con una concepción del Renacimiento que parece coloreada por las exuberantes descripciones tainianas del «noble salvaje» inglés [40]. De Taine toma Symonds la afición a recargar las tintas nórdicas de la literatura inglesa: en el drama de la época isabelina advierte «una profunda, teutónica melancolía meditativa». Si la comedia precede en Inglaterra a la tragedia es porque las naciones nórdicas sienten una natural inclinación por lo «grotesco»; y Fausto les va que ni pintado a los ingleses porque es nórdico, teutónico y hasta «de la progenie de Beowulf» [41].

Por suerte, ni el encuadre evolucionista ni la teoría racial llegan a corromper el gusto de Symonds y su comprensión intuitiva de las relaciones históricas. Y así, pese a la insistencia sobre la evolución castiza y el carácter peculiarmente nacional del drama isabelino, ve certeramente que, al fin y al cabo, el teatro secular no fue sucesor lineal del teatro litúrgico, sino que medió como acontecimiento decisivo el contacto con la cultura italiana [42]. Symonds establece, pues, el paralelismo de lo inglés con las farsas italianas, e incluso demasiado estrechamente. Rastrea de modo cuidadoso, respecto al eufuismo, sus analogías con las tendencias del continente, sin que se le escape ni aun la influencia directa de Guevara [43]. Apunta semejanzas entre Nashe y el Aretino, reconoce el influjo de los *versi sciolti* sobre el verso libre inglés, y también, por supuesto, cómo los tipos isabelinos tuvieron por modelo la tragedia, la comedia y las máscaras del Renacimiento italiano [44]. Al clasificar, describir y valorar el teatro preshakespiriano, nuestro crítico no pierde de vista su objeto: por ejemplo, cuando señala tres fases en el realismo isabelino, cuando analiza con algún pormenor el estilo de Lyly, o cuando define como motivo principal de Marlowe «L'amour de l'Impossible» [45]. Acaso parezca que Symonds se excede en ver las comedias de Marlowe como reflejo de los sueños personales del poeta, pero no puede negársele que plantea cuestiones muy oportunas sobre ellas. Así, al preguntarse, ante el final de *Faustus,* si Marlowe no sería, después de todo, «un ateo insatisfecho, descorazonado» [46]. *Shakspere's Predecessors...* es el mejor libro de Symonds.

Combina de modo típico el evolucionismo científico con la descripción evocadora y con excelentes apreciaciones críticas. Más aún: es uno de los escasos grandes logros de la historiografía literaria inglesa en el siglo XIX.

OSCAR WILDE (1854-1900)

En la terrible carta acusatoria que escribió a Lord Alfred Douglas, conocida por *De Profundis* (1897), Oscar Wilde habla de sí mismo como de «un hombre que mantuvo relaciones simbólicas con el arte y la cultura de su tiempo». «Hice del arte una filosofía y de la filosofía un arte... Traté el arte como la realidad suprema y la vida como un mero modo de ficción; desperté la imaginación de mi siglo hasta el punto de crear un mito y una leyenda a mi alrededor». Wilde tenía la impresión de haberse convertido en un mártir del esteticismo, chivo expiatorio de una sociedad a la que enfurecía el culto de la belleza y el arte por el arte. Pero en la misma carta reconocía: «todo en mi tragedia ha sido horrible, mezquino, repelente, falto de estilo», y «en mi vida la única acción vergonzosa, imperdonable y siempre despreciable fue permitirme apelar a la sociedad en busca de ayuda y proteccion» [1]. Hoy día, impresas las transcripciones de los procesos de Wilde y conociendo como conocemos los últimos años pasados en París, podemos decir que se le condenó por violar un párrafo del código penal y que él mismo causó su encarcelamiento al meterse en un pleito imprudente y al entregarse a una resignación suicida cuando podía haber puesto tierra por medio. Cabe sostener que Wilde no fue en absoluto mártir del arte y de la vida estética, a no ser que se confunda, deliberadamente, el arte con la desviación sexual. Los filisteos —enemigos mortales de los artistas— festejaron tal confusión, pero para la causa de la auténtica libertad del artista fue más dañina que beneficiosa la sórdida tragedia de Wilde.

Con todo, este mito o leyenda otorga a las ideas artístico-literarias de Wilde una categoría histórica que quizá no merezcan en una

historia de la crítica, dejando a un lado la personalidad y el lamentable destino del hombre. Son ideas de patente falta de novedad y cuyas fuentes, fáciles de rastrear, están en Pater, Swinburne, Arnold, Gautier, Baudelaire y Poe [2]. No hace falta citar el fervoroso reconocimiento de Wilde a sus maestros de Oxford ni traer a cuento sus laudatorias reseñas críticas de dos obras paterianas: *Appreciations* e *Imaginary Portraits* [3]. La admiración por Pater colorea toda la obra crítica de nuestro autor, aunque sería falso ver ahí plagio alguno y ni siquiera imitación. Las primeras conferencias de Wilde en los Estados Unidos (1882) fueron las de un sincero propagandista de un credo, un misionero que habla a los gentiles. *The English Renaissance in Art,* pronunciada primero en Nueva York, es una exuberante declaración de fe, una adhesión pública a los grandes hombres de la nación. Wilde sigue las huellas del movimiento estético desde Keats y Shelley, pasando por Ruskin y los prerrafaelistas, hasta Morris y Pater. Apoyan la argumentación citas de Goethe, Heine, Baudelaire y Gautier. Se da por supuesto que reconoceremos las paráfrasis de Pater, los textos canónicos sobre la formación personal, la diferencia entre arte y moral, la búsqueda de «la experiencia misma más que de los frutos de la experiencia». El conferenciante, vestido como un «dandy», pide con ingenuidad o descaro a sus oyentes norteamericanos que le ayuden a crear «una bella vida nacional» que tenga a raya la fealdad victoriana y el comercialismo inglés [4].

Durante dos años (1887-1889) dirigió Wilde *The Woman's World,* periódico para el que escribió muchos artículos sobre decoración del hogar, arreglo de vestidos, tapicería, bordados, encajes, encuadernación y donde reseñó no pocas novelas hoy totalmente olvidadas, escritas por mujeres en su mayoría, con tanta amabilidad como ingenio. Es periodismo que podríamos ignorar por efímero, aunque a menudo gracioso y encantador.

Incluso el tardío volumen de diálogos y ensayos de nuestro escritor, *Intentions* (1890), se limita a reexpresar —con mayor brillantez y sutileza, eso sí— las principales ideas que había bebido

en Pater. No se quiebra la continuidad entre las primeras reseñas y la obra madura. Pasajes enteros son reproducidos al pie de la letra [5]. Dado todo lo anterior, alguien se inclinaría a desestimar a Wilde, que no pasaría de ser una figura histórico-social, propagandista de las ideas de sus predecesores.

Pues bien, no: hay razones de peso para interesarnos más profundamente por el pensamiento crítico de Wilde. Hemos de tomarle en serio, ya que no literalmente, cuando proclama: «el camino de las paradojas es el camino de la verdad. Para poner a prueba la Realidad hemos de verla en la cuerda tirante. Cuando las verdades se hacen acróbatas es cuando podemos juzgarlas» [6]. El mismo extremismo de sus fórmulas, el ingenio chispeante, la inversión de los lugares comunes, los estudiados anticlímax, nos cogen por sorpresa y nos hacen abrir los ojos a problemas que suelen quedar ocultos en una razonable argumentación que pese concienzudamente los pros y los contras. Claro que la paradoja y la pirueta acrobática son armas de dos filos: pueden hacerse automáticas y aun mecánicas, y con ello oscurecer la verdad de muchas ideas concretas. Sin embargo, bajo la brillante superficie de la prosa wildiana hay un sólido ejercicio intelectual, un ingenioso juego de la mente, una rápida captación de innúmeras verdades. Lo malo y desconcertante es que Wilde oscila entre tres concepciones bastante divergentes: panesteticismo, autonomía del arte, formalismo decorativo. No se mantiene firmemente asido a una sola.

A veces Wilde propugna una teoría que podríamos llamar «panesteticismo»: el arte abarca la vida toda, el arte es el modelo de la vida, y la vida ha de ser vivida por amor al arte. Esta doctrina difiere profundamente de la del arte por el arte, la cual afirma la completa autonomía del arte, protesta contra cualquier invasión de sus dominios y se acoge a la torre de marfil. En cambio, el punto de vista primero —que Wilde encuentra prefigurado en los griegos, en Goethe y en Pater— es del todo opuesto: consiste en la conquista de la vida y de la realidad por el arte. Nuestro crítico exalta «la estética como superior a la ética» [7] e impone criterios artísticos

hasta al mismo gobierno. En el ensayo *The Soul of Man under Socialism* (1890) argumenta que será con el socialismo, probablemente, como el hombre logre su formación ideal. Pero el socialismo de Wilde tiene poco que ver con el marxismo; se trata, más bien, de anarquismo, de individualismo extremo que sólo es «socialista» en preconizar la abolición de la propiedad privada y la disgregación del Estado: «La forma de gobierno más apropiada para el artista es carecer de todo gobierno» [8]. La Utopía de Wilde, sin embargo, es una Utopía colectiva, pues pretende que *toda* la vida y *todas* sus manifestaciones sean bellas. Tras él se ve asomar a Ruskin y Morris. Mobiliario, vestidos, edificios, poblaciones, deben ser embellecidos. El medievalismo prerrafaelista casa fácilmente con el neohelenismo. A lo que no se atiende en concreto —menos aún que en Ruskin y Morris— es a los efectivos cambios político-sociales que pudieran conducir a ese mundo idílico. Tampoco significa un cambio radical en los ideales de Wilde el hecho de que éste, durante su encarcelamiento, agregase a Jesucristo como modelo de vida. La divina figura está a través de *La vie de Jésus,* de Renan: como un temperamento romántico, «centro palpitante de lo novelesco». Él enseñó que deberíamos vivir «como las florecillas del campo», y predicó «la importancia de vivir por entero para el momento presente». Wilde llegará a decir, refiriéndose a Jesús, que «es como una obra de arte» [9]. El ideal de nuestro autor se queda en variante del hedonismo, aunque ahora entren a formar parte de la educación humana el dolor, la compasión y hasta el martirio. Permanece intacto el individualismo extremo. Es un idealismo casi alucinatorio, un sentimiento desesperado de la irrealidad del mundo, de que el hombre está preso dentro de sus sentidos. Y adonde lleva, lógicamente, es a exaltar la vida contemplativa, al quietismo, a la filosofía del taoísmo, que Wilde había llegado a conocer por una traducción de las sentencias de Chuang-tse.

Si el hombre está atrapado en su yo, resulta menos paradójica de lo que parece la idea de que la vida y la naturaleza imitan al arte. La belleza es puramente subjetiva y relativa. El artista se pro-

yecta a sí mismo, crea su propio mundo. Así, los célebres pasajes de la *Decay of Lying* (Decadencia de la mentira) no hacen sino formular ingeniosamente lo que, después de todo, son verdades empíricas. La vida imita al arte en el sentido de que «un gran artista inventa un tipo y la Vida trata de copiarlo». Sólo después de haberlas pintado Rossetti podemos ver mujeres de largos cuellos de marfil, extrañas mandíbulas cuadradas y cabello suelto y sombrío. «El mundo se ha vuelto triste porque un muñeco [Hamlet] fue una vez melancolía». «Los jóvenes se han suicidado porque así lo hizo Rolla». Las mujeres han vivido la vida de una heroína de folletón periodístico. Y, análogamente, la naturaleza imita también al arte: «¿De dónde, sino de los impresionistas, nos vienen esas maravillosas neblinas pardas que se arrastran por nuestras calles, empañan los faroles de gas y convierten las casas en sombras monstruosas?». La naturaleza es creación nuestra. Las cosas existen porque nosotros las vemos, y lo que vemos y cómo lo vemos depende de las artes que nos hayan influido: «Mirar una cosa es muy distinto de verla. No vemos algo hasta que no vemos su belleza». No es simple ocurrencia ingeniosa decir que «las puestas de sol están pasadas de moda» o que la naturaleza nos muestra «un Turner muy de segunda fila, un Turner de un mal período» [10]. Ya de forma menos paradójica, Wilde sabe ver el pronfundo efecto del arte sobre la vida: su misión de inquietar, su fuerza desintegradora a la monotonía del tipo, la esclavitud de la costumbre, la tiranía del hábito [11]. «La literatura siempre se anticipa a la vida. No la copia, sino que la amolda a su propósito». «La vida es de lo más deficiente en forma» [12] y el arte está para corregirla: visión que no hace sino exagerar las viejas ideas clásicas sobre la función idealizadora del arte.

Sin embargo, este panesteticismo no lo mantiene Wilde con tanta consistencia como supone la leyenda. Si defiende el dominio del arte sobre la moral es con poco calor y hasta como avergonzado. No hay que tomar en serio el frívolo elogio de Wainewright, el envenenador, en *Pen, Pencil y Poison*. Y *The Picture of Dorian*

Gray presenta más bien una alegoría de la corrupción moral y de su castigo que una defensa de la vida estética. Incluso la imitación del arte por parte de la vida y la naturaleza es mantenida tan sólo como fórmula paradójica respecto a la influencia del arte sobre la vida y nuestro modo de ver la naturaleza, no como un efectivo abogar porque el arte violente a la naturaleza y transforme la vida. Lo más frecuente, en cambio, es que Wilde afirme la autonomía del arte, su apartamiento de la vida, de la naturaleza y la moral. Paradoja del esteticismo victoriano es que Ruskin y Morris, queriendo revolucionar la sociedad y todos sus elementos, sólo lograsen ellos y sus sucesores establecer un nuevo estilo decorativo: el Museo de Oxford, la tipografía de Kelmscott Press, la silla Morris, los vitrales de Exeter College. Análogamente, Wilde deja fuera al mundo casi siempre y juega con decorativos arabescos. Arte por el arte significa, sobre todo, una defensa del arte frente a las exigencias de los moralistas, un rechazo de toda censura por parte del Estado o del público, una afirmación de la orgullosa independencia del arte y de su derecho a tratar todos y cada uno de los temas posibles. Lo que parecía sonar como la pretensión más imperialista respecto al arte, en la práctica suele reducirse a defender su intocable rincón en la vida: «El arte no tiene influencia alguna sobre la acción. Aniquila el deseo de obrar. Es soberbiamente estéril», dice Lord Henry [13].

Con todo, como teórico del arte, Wilde muestra una intuición clarísima de los postulados principales de la gran tradición idealista. Sabe que el arte logra su perfección mediante la unidad de forma y contenido: «En una obra de arte no pueden separarse forma y sustancia: son siempre una sola cosa. Pero con vistas al análisis, y dejando a un lado por el momento la impresión estética global, cabe que las separemos intelectualmente» [14]. «Toda obra de arte es la conversión de una idea en imagen». En arte «lo exterior pasa a expresar lo interior: el alma se encarna; el cuerpo se llena de espíritu» [15]. Wilde, pues, ve nítidamente la falsedad de dos teorías rivales: el realismo y el sentimentalismo romántico. El realismo le

parece «un fracaso total» como método. Protesta de que «el novelista moderno nos presenta hechos inánimes bajo la máscara de la ficción. Tiene a punto su tedioso *document humain,* su pobre y ruin *coin de la création,* en el que fisga con su microscopio» [16]. Wilde detesta a Zola y a sus imitadores, y tiene sus recelos sobre el realismo psicológico. No le cae nada bien Henry James, con «sus mezquinos motivos y sus imperceptibles 'puntos de vista'». Es el «realismo de París el que se filtra a través de la refinada influencia de Boston»: análisis en vez de acción, psicología en vez de pasión, vivisección y explicaciones en vez de fantasía [17]. Frente a naturalistas y realistas, Wilde esgrime a Balzac con su «realidad imaginativa», y, pese a algunos chistes hirientes, no deja de admirar a Meredith y a Browning [18]. Tuvo presente *La peau de chagrin* balzaciana al escribir *The Picture of Dorian Gray.* Y en sus escritos influyeron también las nuevas fabulaciones de Stevenson, el «ponzoñoso» libro de Huysmans, *À rebours,* y las primeras comedias de Maeterlinck.

Ahora bien, este nuevo romanticismo debería ser, o proponérselo por lo menos, objetivo y calculado más bien que efusivo. A juicio de Wilde, «toda la peor poesía brota del sentimiento auténtico». «Estilo, no sinceridad, es lo esencial», añade, y «la insinceridad es un método para multiplicar nuestras personalidades» [19]. Wilde escribe un ensayo titulado *The Truth of Masks* y su impresión es que «nos dice más una máscara que una cara». Sale en defensa de Chatterton: sí, todo arte es, hasta cierto punto, «una forma de representar un papel, un intento de realizar nuestra propia personalidad en algún plano imaginativo que no nos permiten alcanzar los embarazosos accidentes y limitaciones de la vida real» [20]. Lo mismo dice cuando ve en «la técnica la verdadera personalidad» [21]. Y cuando admite la falacia intencional: «En arte las buenas intenciones no tienen el menor valor. Todo arte malo es resultado de buenas intenciones». Lo que cuenta son las «creaciones realizadas» [22] y nada más. En sus mejores momentos, Wilde capta la dialéctica del arte, con su unión de contenido y forma, técnica y personali-

dad, lo subjetivo, lo consciente y lo inconsciente, y comprende que sólo en la crítica de arte podemos «realizar el sistema de contrarios hegeliano» [23].

Pero a menudo se desvía nuestro crítico de esa comprensión del arte para caer en un falso formalismo (así tenemos que llamarlo). En vez de exaltar la unidad de forma y contenido, lo que exalta es una vacua forma decorativa. En vez de ponderar el debido equilibrio de lo consciente y lo inconsciente en la creación, llega a recomendar el mero oficio, el virtuosismo, el cálculo puro. En vez de reconocer el poder transformativo e idealizador del arte, llega a divorciarlo completamente de la realidad, la sociedad y la historia. Por último, en su conocidísimo ensayo *The Critic as Artist,* Wilde propugna una teoría que, sobrepasando lo que la simpatía pide, quiere hacer de la crítica una segunda creación. Y así, la crítica deja toda relación necesaria con su objeto para hacerse autobiografía, capricho, fantasía libérrima.

Al ocuparse de la pintura, Wilde suele concebir la forma como enteramente desligada del contenido. Puede defender la pintura sin asunto patente, y el arte decorativo sin propósito de imitación. De igual modo, en la literatura llega a desestimar el tema no sólo como de poca entidad, sino como moralmente indiferente, olvidando así sus mejores intuiciones sobre la unidad de forma y contenido: «El arte supremo rechaza las cargas de espíritu humano y gana más con un nuevo instrumento o una materia fresca que con cualquier entusiasmo por el arte, o con la pasión más excelsa, o con cualquier gran despertar de la conciencia humana» [24]. «Virtud y maldad son para él, simplemente, lo que son para el pintor los colores de su paleta». «Vicio y virtud son para el artista materiales con que construir su arte» [25]. «El verdadero artista es el que avanza no del sentimiento a la forma, sino de la forma al pensamiento y la pasión». «Su inspiración la obtiene él de la forma, y nada más que de la forma». «La forma es el principio de las cosas». «La forma, que es el nacimiento de la pasión, es también la muerte del dolor» [26]. Lo que importa es la maestría, la técnica, el oficio. Profundamente

impresionado por la *Philosophy of Composition* de Poe [27], Wilde declara con razón el carácter consciente y deliberado de toda bella obra imaginativa; pero, en consecuencia, subestima el papel de lo inconsciente. Según su estado de ánimo, unas veces concibe el arte como parte integrante de la historia y de la sociedad, otras veces niega que haya tal relación: el arte no tiene que ver con la época en que se produce. «Un artista verdadero para nada tiene en cuenta al público». No puede «vivir con la gente». «El arte no es símbolo de edad alguna». «En ningún caso reproduce su época. Pasar del arte de cierto tiempo al tiempo en sí es el gran error que cometen todos los historiadores» [28].

Dentro de su teoría de la crítica, Wilde llegó al extremo de la subjetividad irresponsable. En *The Critic as Artist* argumenta en pro de la crítica creadora: la crítica constituye un arte de suyo y para nada necesita guiarse por cánones de semejanza. Es creación dentro de otra creación: no hace sino «mínimas referencias a cualquier canon externo, y de hecho tiene en ella misma su propia razón de existir y, como puntualizarían los griegos, es su propio fin en sí y por sí». Realmente, la crítica más alta es un documento del alma de su autor. Supone la única forma civilizada de autobiografía. Al crítico no le guía otra intención que historiar sus propias impresiones. Gran error cometió Arnold al decir aquello de que hay que «ver el objeto tal como es realmente», porque la crítica es puramente subjetiva. Y trata la obra de arte simplemente como un punto de arranque para una nueva creación, ya que «el significado de cualquier cosa bella creada está tan en el alma de quien la mira, por lo menos, como estuvo en el alma de quien la labró». Para el crítico, pues, la obra de arte no es sino un incentivo para componer una nueva obra enteramente suya que no tiene por qué parecerse de modo manifiesto a la que critica. Un poco después, el portavoz de Wilde concede: «sin duda que la obra creadora del crítico habrá de tener cierta semejanza con la obra que le incitó a la creación, pero será una semejanza tal como la que se da entre la naturaleza y la obra del artista decorativo». El fin del crítico

no es elucidar: «Puede buscar más bien ahondar en su misterio [el de la obra], hacer surgir a su alrededor, y alrededor de su artífice, esa bruma de maravilla que es tan querida para los dioses como para los adoradores» [29]. El pasaje pateriano acerca de Monna Lisa constituye admirado modelo. Wilde consideraba sus propios ensayos como obras de arte; eran diálogos y, por tanto, ficciones dramáticas. Su novela *The Picture of Dorian Gray* es crítica tambien, y *The Portrait of Mr. W. H.* integra igualmente ficción y crítica.

Pero no tiene pies ni cabeza querer borrar toda diferencia entre creación y crítica, por más que lo diga Wilde. No se ve claro de qué modo podría o debería tal crítica reemplazar a la creación, como él profetiza. Y, en efecto, muchas veces el alegato en pro de la crítica creadora suele quedarse en simple recomendación de cosas más razonables y modestas: ser fieles a nuestras impresiones, reconocer que el significado de una obra de arte es inagotable, oponerse a la falsa objetividad, a la tolerancia descolorida, a la petulancia provinciana. Wilde aboga porque el crítico deje libre su temperamento y olvide la superstición de la objetividad: «Un crítico no puede ser ecuánime, en el sentido corriente de la palabra. Hombre que ve los dos lados de una cuestión es hombre que no ve nada en absoluto. Sólo un subastador es capaz de admirar todas las escuelas artísticas con la misma igualdad e imparcialidad». Nuestro autor entiende rectamente la dialéctica de lo subjetivo y lo objetivo: «Tan sólo intensificando su propia personalidad le es posible al crítico interpretar la personalidad y la obra de los demás» [30]. De hecho se ha abandonado ya la caprichosidad subjetiva implícita en varios de esos juicios; lo que se postula en la mayoría de los otros contextos es la norma de la empatía y hasta de la imaginación histórica. Al elogiar las *Appreciations* de Pater, Wilde nos recuerda a T. S. Eliot cuando habla de la tradición: «Para comprender el siglo XIX hay que comprender todos los siglos anteriores a él y que han contribuido a formarlo. Para saber cualquier cosa sobre nosotros mismos, tenemos que saberlo todo acerca de los otros... El

verdadero crítico es aquel que lleva dentro los sueños y las ideas y los sentimientos de miríadas de generaciones, y a quien no le es ajena ninguna forma de pensar, ni oscuro ningún impulso emotivo» [31]. La crítica puede ayudarnos a dejar la época en que nacimos y entrar en otras épocas. Ella nos hace cosmopolitas y acabará con nuestros prejuicios raciales, al insistir en la unidad del espíritu humano a través de sus más variadas formas. Si la simpatía imaginativa es el secreto de la creación, debe ser también el secreto de la crítica [32]. La solución no puede ser otra que identificar las dos cosas, ya que Wilde no aceptará la otra alternativa: concebir la crítica como estética, como rama de la filosofía, como teoría. Desconfía de las abstracciones, dado que el arte para él es placer, impresión, sensación, imagen concreta, y no le es posible aislar el pensamiento de la sensación, ni la crítica de la creación.

Así, pues, las concepciones de Wilde oscilan y se reparten entre tres actitudes: panesteticismo, idealismo central captado de la tradición estética, impresionismo caprichoso. Incongruencias básicas a las que enturbian aún más la estudiada frivolidad, la exageración traída por los pelos, la violencia y pasión polémica de muchas formulaciones suyas. Pero precisamente la forma misma en que Wilde practicó sus malabarismos, avanzando o retrocediendo desde lo sensato a lo insensato, desde la paradoja al lugar común, le confiere mayor amplitud y alcance y hace de él la figura representativa del movimiento estético inglés.

George Saintsbury (1845-1933)

Saintsbury llegó a ser, sin comparación posible, el más influyente crítico e historiador-literario académico de los primeros años de nuestro siglo. Su reputación decaería en los decenios que siguieron a su muerte, pero en fecha todavía reciente un eminente profesor inglés, James Sutherland, ha llegado a sostener que Saintsbury figura entre los cuatro críticos ingleses más característicos, junto con

Dryden, Johnson y Hazlitt [1]; y existe también una memoria biográfica sobre él donde se afirma (por lo visto, sin miedo a posibles contradicciones) que «entre los críticos *per se,* es con Sainte-Beuve, y no con otro alguno, con quien debe emparejársele» [2]. No conozco, sin embargo, ningún análisis extenso sobre la obra de Saintsbury. Lo que se ha escrito sobre Saintsbury son o apreciaciones generales de agradecidos alumnos y admiradores que fundaron clubes con el nombre del maestro aun en vida de éste y le vitoreaban como «rey» [3], o bien repulsas destempladas de especialistas irritados por sus errores y modales. Ha impedido que se le estudiara como merece el mismo volumen y amplitud de sus obras. En una bibliografía completa sumarían varios millares los artículos de Saintsbury enterrados en los archivos de los periódicos (casi siempre de tema político o crítica de libros, entre 1875 y fines del siglo). Según un cálculo hecho por él mismo, la reimpresión de sus escritos llenaría más de cien gruesos volúmenes.

George Bateman Saintsbury se consagró en su tiempo como gran autoridad histórica en el campo de las literaturas francesa, inglesa y general. Sus obras más relevantes son: *A Short History of French Literature* (1882), *A Short History of English Literature* (1898); la dirección de *Periods of European Literature* (obra a la que contribuyó también con tres estudios: *The Flourishing of Romance and the Rise of Allegory,* 1897; *The Earlier Renaissance,* 1901, y *The Later Nineteenth Century,* 1907, y varios tratamientos más detenidos de períodos de la literatura inglesa *(A History of Elizabethan Literature,* 1887; *A History of Nineteenth Century Literature, 1780-1895,* 1896, y *The Peace of the Augustans,* 1916). Panoramas que serán completados, reforzados y superados con mucho por Saintsbury en sus posteriores historias de los géneros y procedimientos: *A History of Criticism and Literary Taste in Europe* (3 vols., 1901, 1902, 1904), *A History of English Prose Rhythm* (1912), *The English Novel* (1913) y *A History of the French Novel* (2 vols., 1917, 1919). A toda esta enorme obra histórico-literaria hay que añadir muchos tomos de ensayos donde se recogen los primeros trabajos

del autor: las dos series de *Essays in English Literature, 1780-1860* (1890, 1895), *Essays on French Novelists* (1895), *Miscellaneous Essays* (1892) y *Corrected Impressions* (1895), así como diversas monografías: *John Dryden* (1881), *Walter Scott* (1897), *Matthew Arnold* (1899), *A Consideration of Thackeray* (1931). Sería imposible reseñar aquí las introducciones a antologías, ediciones y traducciones, los abundantes discursos, la multitud de contribuciones a la *Encyclopaedia Britannica* [4] y a la *Cambridge History of English Literature.*

Es preciso reconocer como gran logro de Saintsbury sus vastísimas lecturas, la amplitud casi universal de su temática, el ímpetu y fervor de la exposición, la audacia con que lleva adelante las tesis más ambiciosas e inéditas. No hay que hacer caso de las inexactitudes o de las lagunas, inevitables en una obra levantada tan aprisa y con tan asombrosa facilidad. Es mejor no hurgar mucho en cuanto escribió sobre literaturas como la rusa y la escandinava, y aun sobre la alemana e italiana modernas. Si se ocupó de esos asuntos es porque así lo exigía la anchura de sus panoramas. ¿Cómo van a sorprendernos los frecuentes errores de fechas y títulos, ni su casi total falta de atención para la «literatura secundaria» de tipo técnico? No hubiese podido hacer lo que hizo, ni en esa escala monumental, sin exponerse él mismo a la crítica [5].

A pesar de tanta amplitud y variedad, la obra de Saintsbury mantiene su trabazón gracias a unos cuantos sencillos principios. Emplea dos repertorios muy distintos de normas críticas: uno para la poesía y otro para la novela. En cuanto a la dramática (Shakespeare incluido), o es asimilada a la poesía o descartada. Saintsbury considera que el drama sólo es «literario accidentalmente», y que «dentro de una absoluta necesidad o teoría, no forma parte de la literatura ni por asomo». Le producía poco placer ir al teatro y, ya muy avanzada su vida, confesaba: «No me apenaría no traspasar nunca más sus puertas... Cuanto mejor es literariamente una obra dramática, más deseo que me dejen leerla a mis anchas y verla representada con los ojos del alma solamente» [6].

La teoría poética de Saintsbury está emparentada con la de Swinburne y Pater y con las fuentes inspiradoras de estos autores: Baudelaire desde luego, y posiblemente también Leigh Hunt, De Quincey, Hazlitt y Lamb. Aquí nuestro crítico es formalista hasta el tuétano. A cada momento afirma que en poesía «la llamada parte 'formal' pertenece a la esencia», y que el asunto no importa gran cosa, «aunque en la prosa sea de la mayor importancia» [7]. Resueltamente divorcia la forma del contenido, la manera de la materia, y suele condenar categóricamente el tema a la vez que elogia sin rebozos la forma. Así, habla Saintsbury de «la morralla y, lo que es peor, morralla maligna, por lo que toca al significado, de los 'poemas políticos' de Morris», aunque asegura que eso no es de la incumbencia del crítico *literario*. Y propone un peregrino experimento mental: «Singularmente débil ha de ser el entendimiento y el gusto que no pueda realizar una fácil dicotomía entre el metro y el significado... Derramas el veneno o el agua de arroyo, y, sin embargo, sigues teniendo, cosa maravillosa, la copa de oro. Puedes volverla a llenar a tu gusto, por lo que al significado atañe, de las cosas más grandes» [8]. En ocasiones, Saintsbury parece creer que la poesía es puro sonido. Cuenta una historia, tomada de la *Life* de Tennyson, de cierto «oyente que no sabía nada de inglés, pero sí sabía —gracias al oído— que Tennyson era un poeta», y llama a este sentido auditivo «probable y precioso, o inapreciable más bien, pues apunta al mejor criterio de la poesía, si no al único verdadero» [9]. Justifica Saintsbury con ello su propio interés por la prosodia, prescindiendo del significado, y por el «estilo», entendido en el especial sentido de «la elección y disposición del lenguaje, con sólo una atención subordinada para el significado que transmita» [10]. Por lo general, reconoce que la forma no es absolutamente independiente del tema. Pero en poesía el tema carece de importancia, a su juicio, porque siempre es el mismo, un repertorio limitado de lugares comunes: el amor, la vida, el destino del hombre, la muerte inexorable, la hermosura de la naturaleza: «El entendimiento humano y el temperamento humano», cree el crítico, «se redu-

cen a un puñado de variantes» [11]. Y la filosofía no hace sino admitir la *vanitas vanitatum*. A pesar de sus jactancias y su vivacidad, Saintsbury, en el fondo, es un pesimista melancólico que admira el *Eclesiastés* como «uno de los más grandes libros de la literatura mundial» y se conmueve profundamente ante la «tristeza abismal» de Lucrecio [12]. Al mismo tiempo se siente del todo seguro en el anglicanismo de la Alta Iglesia y en la política conservadora de la extrema derecha. Claro que esa división entre forma variable y contenido monótono ha de debilitar por fuerza su visión intuitiva del mundo del pensamiento y su interés por la historia intelectual: «En general la naturaleza humana siempre es la misma: lo que ha sido volverá a ser; y nada más fatuo entre las vanas imaginaciones que soñar con nuevos mundos y nuevas sociedades» [13]. Este credo antihistórico casa muy mal con el gran saber histórico y la tolerancia de Saintsbury.

En poesía nuestro crítico busca siempre el «momento poético», «el placer instantáneo de imagen y frase y del musical acompañamiento de sonidos» [14]. Lo que importa son las «bellas palabras». Y eso que Saintsbury «no sabe, ni cree que nadie lo sepa —por muchos malabarismos que haga—, por qué razón ciertas palabras colocadas en cierto orden nos conmueven como la cara del mar o como la cara de una muchacha, mientras que otras disposiciones nos dejan absolutamente indiferentes, nos aburren o nos disgustan» [15]. La poesía, en última instancia, es inexplicable, injustificable, momentánea. Por eso prefiere Saintsbury el «estilo múltiple, atómico, miriorámico» de un Tennyson al «viejo tipo sustantivo o estructural», y considera a Shelley el más grande de los líricos, y a Poe poeta de primerísimo orden [16]. «Quizá la mejor definición de la poesía, y la más compendiosa ciertamente», sea que logra «convertir lo común y corriente en algo no común ni corriente» [17]. Saintsbury censura a los franceses porque les falta «el sentido de lo vago, de la imaginación, que es lo que constituye la más alta poesía», y aprueba unas palabras de John Wilson: «no es necesario comprender una bella poesía para sentirla y gozar de ella, como

tampoco una bella música». La esencia de la poesía está «en la forma y el color, en la sugestión sonora más que en su precisa expresión y sentido» [18].

Durante cierto tiempo, en los ensayos relativos a Dante, Milton y Shakespeare, nuestro Saintsbury se ocupó del «gran estilo» con objeto de definir mejor su teoría poética. Pero el «gran estilo» no es sino otra designación del momento poético, de esa «perfección de la expresión en toda dirección y género» que «trasmuta el objeto temático y transporta al oyente o al lector». Es tan misterioso como la poesía: «No se puede decir cómo surge...; es el más verdadero de los vientos del espíritu, y precisamente por ser el más irresponsable» [19]. En el caso de Shakespeare, tal estilo incluye cuanto pueda destacarse como sorprendente, bello y grande: todos los *Sonnets* y todos los poemas, incluido *Venus and Adonis,* que acaso nos parezca burlesco y sensual más que grande. En Shakespeare el «gran estilo» aparece por todos lados, aunque de modo intermitente; en Dante «lo invade todo y alcanza a lo grotesco, extravagante, pedantesco»; en Milton es afectación, aunque «afectación transcendentalizada y sublimada» [20]. En resumidas cuentas, el término «gran estilo» resulta superfluo del todo. Nos quedamos donde mismo estábamos. La poesía «comunica una experiencia placentera entre sensual e intelectual». «El *por qué* sea así, ningún mortal puede decirlo» [21].

Pese a que Saintsbury escribió la primera *History of Criticism* de alcance universal, se diría que en sus planes apenas queda sitio para la crítica. Le vemos muy cerca de opinar que el gusto es algo completamente personal, tan inanalizable como ese sabor de un vino o un manjar que él suele emplear como comparación. Saintsbury recurre a la imagen del hidrómetro: en poesía somos nosotros mismos el hidrómetro, y «en consecuencia, es sumamente difícil referir las cosas a algún rasero común». «Esto es esto para mí, y lo otro para ti» [22]. El lector y el crítico deciden si «una cosa es o no poesía», y se acabó [23]. Con incesantes variaciones, Saintsbury defiende esta retirada a la fortaleza del placer personal, a

lo impredecible e inexplicable de la impresión literaria. Para él no cuentan los intentos de hacer de la crítica una ciencia o una filosofía. Rechaza toda teoría causalista, todo determinismo social o político. Y le hace reír el que en su juventud todo se explicase por la asociación, mientras que hoy día todo se explica «por la selección y la herencia, la evolución y los cruces» [24]. Saintsbury no cree «en ninguna *razón* fácilmente calculable que relacione la idiosincrasia nacional y la literaria, los acontecimientos políticos y los literarios», y niega sin cesar que la política significa algo para la literatura, a no ser cierta electrización de la atmósfera, o que pueda darse una explicación de que tal literatura o género florezcan en un momento determinado [25]. Las cosas literarias «se mueven en una órbita propia y peculiar» para la cual no hay leyes predecibles, ni continuidad o regularidad alguna. No existe decadencia, «ni muerte, ni paro dentro de la literatura. En este ámbito, lo de la tristeza y decadencia de ciertos períodos es pura fábula» [26]. Por decirlo con la cita predilecta de Saintsbury, «el viento del espíritu sopla donde quiere» y «se burla de todo intento de predecir los tiempos y estaciones de su soplo, o de descubrir las causas por las que sopló» [27].

Y, sin embargo, el crítico puede afinar su propia sensibilidad. Aunque su criterio poético sea oscuramente personal y la crítica parezca acabar en un «catálogo de lo que gusta y lo que no gusta», Saintsbury a veces pone reparos al «arbitrario goce y deleite» o «mero capricho». La crítica es «un interminable proceso depurador de impresiones, o, al menos, de comprobación y revisión de las mismas, hasta estar seguros de que son genuinas, coordinadas y coherentes (con coherencia real, si no manifiesta)» [28]. Ciertas herramientas ayudan al crítico a formar ese gusto coherente, y ciertos signos le previenen contra extravíos y tentaciones. Lo primero que exige Saintsbury es universalidad del gusto y del saber: «El estudio de períodos, formas y maneras literarias muy distinas» conduce a una tolerancia universal [29]. Una y otra vez rechaza la opinión de que haya «algo de insincero, antinatural y casi imposible en disfrutar con los contrarios y con cosas muy dispares entre sí. En cuanto

a mí, nunca he podido compartir esa idea, ni comprender por qué, si admiro B, no puedo admirar A» [30]. Muy ufano se proclama nuestro autor un «Pangloss crítico» que no tiene «ni el menor deseo de alterar... el curso literario del mundo», un gran optimista en literatura (aunque no en la vida, como hemos visto), que halla «cierto deleite crítico en leer hasta los libros peores» [31], un devorador de bibliotecas, *helluo librorum* que casi todo lo celebra y acepta con un enorme fatalismo» [32].

Aun así, esta lectura universal no puede ser meramente pasiva, sino que ha de llevar a la «comparación», la cual representa, para Saintsbury, «la única puerta y vía conducente a una crítica literaria verdaderamente universal...; y, juntamente, el resorte mejor, más fuerte, más seguro, de la crítica literaria» [33]. Hemos de cultivar «el hábito constante de mirarlo todo y a todo escritor en conjunción con los que se le asemejen o se le opongan dentro de la misma literatura o de las otras restantes». Saintsbury resume así su credo en la Conclusión de la *History of Criticism:* el crítico «tiene la obligación de leer y, a ser posible, de leerlo todo: éste es el primero y gran mandamiento... En segundo lugar, tiene que comparar sin tregua libros, autores y aun literaturas, para ver en qué difiere cada cual de los demás, pero nunca para no gustar de uno porque no sea el otro. Tercero, necesita, dentro de lo posible, despojarse de cualquier idea de lo que *debe ser* un libro hasta haber visto lo que el libro es» [34]. Finalidad crítica última de Saintsbury es «un arte de apreciar: una razonada valoración y análisis de las fuentes del encanto literario». A lo cual añade a veces, sin embargo, la necesidad de juzgar y clasificar: «la razonable distribución de [la obra literaria] en buena, menos buena y mala» [35]. El juicio final vendrá dado siempre por «la apreciación entusiástica», una crítica de las bellezas, dado que los juicios positivos y los negativos se oponen como

absolutamente diferentes en peso y alcance. El juicio negativo es final respecto al individuo, que tiene derecho a no gustar de algo si ello no le gusta, aunque pueda haber problemas subsiguientes en

> cuanto a su competencia. Pero dicho juicio no es final en absoluto respecto a la obra en cuestión. De que ésta no sea buena para *él* —démoslo por sentado— no se sigue que no sea buena en sí. Ahora bien, el juicio afirmativo entraña resultados de muy distinto carácter. *Éste* es final tanto respecto a la obra como al lector. Aquello que había de deleitar ha deleitado, efectivamente, en un caso existente y probado; nada —ni el reventón del mundo— puede alterar el hecho. La obra ha logrado su propósito, por más que el valor del logro pueda variar según los distinos casos [36].

En este tardío pasaje va implícito un reconocimiento del valor objetivo: parece que el crítico ha abandonado su impresionismo total, pero no continúa por ese camino ni ve las consecuencias de su propia postura.

Saintsbury cree que todo esto —lectura universal, comparación, apreciación, clasificación y enjuiciamiento— puede llevarse a cabo sin recurrir para nada a la teoría. No sólo condena la rigidez neoclásica, las reglas y regulaciones, los principios de los géneros y la propiedad o decoro, sino que, llegado a la *History of Criticism,* aboga por la absoluta libertad. Y no sólo exalta el tratado *Sobre lo sublime,* de Longino, como «el libro crítico más grande del mundo» —debido a que hace consistir «la verdadera y única prueba de la grandeza literaria» en «el 'embeleso' y arrobo del lector»—, sino que también confiesa que puede y debe haber «lectura crítica sin teoría, o con teoría pospuesta» [37]. A lo largo de su *History* denuncia «el error de embobarse con cuestiones abstractas como la naturaleza y justificación de la poesía, las reglas apriorísticas aconsejables para las formas poéticas, las unidades, y así sucesivamente»; o sea, con toda «la *meteorosophía* quimérica de las teorías poéticas» [38]. Esta argumentación antiteorizante se hace particularmente violenta cuando Saintsbury, dado su contexto histórico, tiene que ocuparse de la formación de la estética: «La crítica literaria», asegura, «tiene tan poco que ver con la estética como la arquitectura con la física y la geología; o como el arte del catador de vinos

o el catador de té con el estudio de las papilas linguales y la teoría del sistema nervioso en general» [39].

Cuando Croce y Spingarn [40] censuraron en los dos primeros tomos de la *Historia de la crítica* la desatención a la teoría y la estética, Saintsbury se defendió, sin más, reafirmando su postura y definiendo con mucha modestia su propósito. Solamente quería ofrecer un «simple panorama de las opiniones críticas efectivas», un «atlas de los hechos reales». «Yo no pretendo dar como complemento una Teoría, y no veo qué derecho tiene nadie a pedírmelo» [41]. Croce replicó tranquilamente que no hay «hechos reales» en la crítica, y citaba *Bouvard et Pécuchet,* cuyos dos dudosos héroes pensaban que era triste que «los historiadores que sólo pretenden narrar hagan en realidad sus selecciones» [42]. Hemos de reconocer, sin embargo, que la cuestión no es tan diáfana como podría hacer pensar el contraste entre hechos y filosofía. Saintsbury se trabucó al defender meros hechos; mucho después protestaría de no estar tan «ayuno de filosofía» como le reprochaba Croce; al fin y al cabo, él había estudiado el tema en Oxford, le había tomado gusto a la escolástica y se proponía escribir un libro sobre ello [43]. En realidad es indudable que Saintsbury tiene su teoría y sus principios de selección, y en la *Historia de la crítica* no se ocupa solamente de recoger opiniones críticas concretas. Le importa poco la estética general e ignora que las teorías literarias suponen actitudes y puntos de vista filosóficos; pero sí que analiza en todo momento cuestiones de teoría literaria, de poética, retórica y métrica, y también generaliza con gran libertad sobre períodos, corrientes, escuelas y movimientos de la historia literaria.

La principal objeción que merece la obra de Saintsbury no es que desdeñe la filosofía o la teoría abstracta, ni aun el extremo individualismo de sus gustos, sino la pobreza y nebulosidad de sus conceptos y criterios acerca de géneros, recursos, estilo, composición; en fin, acerca de todos los instrumentos de análisis que le competen en su plano profesional. La ostentosa seguridad con que se apoya en sus personales estados de ánimo, caprichos de humor

y excentricidades vicia proyectos tan ambiciosos y concebidos a lo grande como *The History of English Prosody, The History of English Prose Rhythm* y, en menor grado, *The History of the French Novel.*

The History of English Prosody no se basa en premisas claramente definidas. Saintsbury habla, por ejemplo, de «largas» y «breves», pero no llega a aclararse sobre si estos términos se refieren a distinciones de duración (cantidad) o de intensidad. Y aún sale diciendo que, igual que «breves» y «largas», muy bien podía llamárselas «abracadabras» y «abraxas», aunque más adelante admita que su libro «—en cuanto escapa al puro registro de hechos— está escrito contra la herejía de hacer del acento de intensidad el único y exclusivo secreto del metro» [44]. En punto a teorías métricas, las convicciones de nuestro autor son todas negativas. Rechaza la prosodia musical de Sidney Lanier y William Thomson, lo mismo que los métodos fonéticos de Verrier, porque «nada o casi nada tienen que ver con los que nos ocupan», sino que se refieren «solamente al material en bruto» [45]. Encuentra objetable en la vieja *History of English Rhythms* (1838), de Edwin Guest, el que niegue la existencia de pies silábicos y rinda culto al antiguo acento germánico. Además, en el concepto de contrapunto métrico no ve «ninguna antinomia o antimaquia de acento y cantidad, de movimientos conceptuales y ritmos de lenguaje y verso» [46]. Tras estas exclusiones, a Saintsbury no le queda sino hacer juegos malabares con las escansiones, coincidiendo con Swinburne en que el inglés es «una lengua a la que le son tan naturales y acomodables todas las variaciones y combinaciones del metro anapéstico, yámbico o trocaico como le son antinaturales y aborrecibles las formas dactílicas y espondaicas del verso» [47]. Dada esta red de cuestiones sin trabar, ni el mismo Saintsbury puede hacer más que comentar una serie de escansiones discontinuas, permitiendo la entrada a toda clase de extrañas consideraciones que hacen de estos tres volúmenes una disfrazada historia de la poesía inglesa con especial referencia a la versificación, las formas estróficas y las teorías métricas.

The *History of English Prose Rhythm* presenta la misma arbitrariedad al «atribuir la longitud unas veces al acento, otras veces a la posición, y otras más a diversas causas». Saintsbury subraya que el ritmo prosaico consiste en la «variedad» y la «divergencia», pero deja su esencia tan oscura como la del metro [48]. Si ese principio de la «variedad» fuese cierto, no habría ritmo de ningún tipo. Sin duda nuestro autor sólo quiso ponernos en guardia contra el peligro de someter el ritmo de la prosa a patrones métricos exactos. Y ya no puede hacer sino desplegar centenares de ejemplos de escansiones que únicamente adquieren cierto significado a causa de sus comentarios marginales sobre el estilo y el tono general (materias débilmente ligadas con el tema central del ritmo de la prosa).

La última obra extensa de Saintsbury, *The History of the French Novel,* es de calidad muy superior, porque, al escribir sobre la novela, el crítico deja atrás sus teorías poéticas fundamentales: el encanto del momento, la fulguración de las palabras, la pura musicalidad del metro. Esta *History* significa solamente la culminación de sus voluminosos escritos sobre el género novelístico, al cual había aplicado, desde el principio de su carrera, muy otras normas que a la poesía: «La novela es —a diferencia del poema—, ante todo y sobre todo, crítica de la vida» [49]. Admitía incluso que «algunas de las máximas novelas del mundo no están nada bien escritas, cosa que ni ocurre ni podría ocurrir con los más grandes poemas». Tiene la novela «cuatro ruedas»: «Trama, Caracteres, Descripción y Diálogo: el Estilo vendría a ser con una quinta rueda» [50]. Nuestro crítico suele reprobar las intromisiones ideológicas en la ficción: «Nada tiene que ver la novela con creencias, convicciones o pensamientos en sentido estricto, a no ser como mero ornato. Su sustancia debe ser siempre vida, no pensamiento; conducta, no creencia; pasiones, no entendimiento; costumbres y moral, no credos y teorías» [51]. Y repite lo mismo en la *History of the French Novel:* «La intervención de cualquier *propósito* definido, sea religioso, científico, político u otro semejante, no es buena sino para momificar la historia contada» [52]. Pero ya no está tan seguro de que «histo-

ria» signifique fabulación fantástica, aventura e intriga. En sus escritos anteriores sobre la novela, Saintsbury se había inclinado generalmente por la novela de fantasía *(romance),* que es «eterna por naturaleza», mientras que la novela de costumbres le parecía «de naturaleza transitoria, y parásita de la de fantasía» [53]. Por eso se opuso al naturalismo tanto en teoría como en la práctica y saludó con entusiasmo el resurgir de la narrativa fabuladora avanzado el siglo XIX, cuando Robert Louis Stevenson parecía presagiar una vuelta a la novela de aventuras. La pasión de Saintsbury por la *Morte d'Arthur,* las novelas caballerescas y pastoriles, y las históricas al estilo de Dumas padre, no podía ser mayor. Pero en algunos ensayos tempranos y en la *History of the French Novel* admite todavía el ideal del realismo como «una pintura acabada de la vida humana real» [54], y, contrariamente a su antiguo repudio de cualquier tipo de progreso literario, trata de rastrear el avance del realismo desde los *fabliaux,* que merecen «el inmenso elogio de haber dado entrada, deliberadamente, a la vida corriente y vulgar», pasando por los siglos XVII y XVIII, hasta Stendhal y Balzac [55]. E incluso presta cierta atención a cuestiones técnicas de la novela, a las relaciones entre relato y diálogo, aunque por lo común vuelva a su incapacidad de analizar hasta los puntos que más de su incumbencia declaraba: trama, caracteres, descripción, diálogo.

Tiene una consecuencia singular esta torpeza para utilizar cualquier instrumento analítico, y es que la *History of the French Novel* abunda en moralizaciones sobre los personajes novelísticos, a los que trata como si fuesen personas de carne y hueso y con un tono intencionadamente humorístico o agresivo. De Julien Sorel dice Saintsbury: «me gustaría mucho haberle pegado un tiro» (en un duelo con todas las de la ley, se entiende). De los tipos del *Bel-Ami,* de Maupassant: «Por mi gusto, no quisiera conocer a ninguno de ellos; de hecho, preferiría no haberlos conocido». A Emma Bovary la juzga «escoria del sexo femenino», y a Blanche Amory (personaje de *Pendennis,* de Thackeray): «un verdadero encanto; no se casaría uno con ella, creo, a no ser en países donde prive la poligamia

o el claustro, pero eso es todo lo que puede decirse en su contra» [56]. Saintsbury pierde los estribos ante *Les liaisons dangereuses,* de Choderlos de Laclos, obra que califica de «prosaica y barriobajera», y eso que otras veces no es de los remilgados y pudibundos al estilo victoriano. Bien que admira, por ejemplo, *La Religieuse,* de Diderot, y muchas cosas de Crébillon y de Restif de la Bretonne [57]. La *History of the French Novel* ha quedado poco menos que arrinconada aun en Inglaterra, pese a que reúne vastos conocimientos, verdad de observación, buenas descripciones y hasta cierta sensibilidad crítica. La culpa se debe, en gran parte, al propio autor. Porque ocurre aquí como en todas sus historias más voluminosas: que el libro se fragmenta y diluye, y lo que sobrenada son las amenas glosas de un hombre de enormes lecturas que, metido en su bilioteca, va sacando volúmenes de los estantes, comenta tal o cual pasaje o criatura de ficción, gradúa y califica los libros, compara a la buena de Dios unos con otros, apunta relaciones históricas, y, en fin, estimula realmente el interés, comunicando algo de su propio fervor e incitando al lector a compartir su deleite. Habrá disparidad de opiniones en cuanto al estilo alusivo y caprichoso, las chuscas ferocidades o las observaciones personales de Saintsbury. Por ejemplo, cuando pide al Museo Británico que le regalen uno de sus tres ejemplares de *Della Vera Poetica,* de Capriano (Venecia, 1555), o al fingirse incapaz de distinguir la puerta del Colegio de la Trinidad de Cambridge: «No sabría decirlo, yo soy hombre de Oxford» [58]. Y se podrá dudar de que importen gran cosa las frecuentes comparaciones con el vino y la comida. Que «Charles de Bernard no puede menos de ponerse junto a Balzac y a George Sand, como se pone el champagne junto al borgoña de Romanée-Conti o al Château-Yquem» es frase que bien poco nos dice, aunque supiéramos tanto de mostos como el autor del *Cellar Book* [59]. Sin embargo, Saintsbury logra su propósito: hasta en los apagados y mortecinos trechos sobre crítica antigua o neoclásica y sobre la novela francesa del siglo XVII, se impone la personalidad del hablante, su voz peculiar. Y queda asentada la imagen de una autori-

dad personal, de un lector omnisciente, un especialista algo excéntrico pero siempre afable, y un inglés típico que no dice tonterías. Acaso todo esto no haya favorecido la causa de la crítica en abstracto, pero ha asegurado a Saintsbury un lugar entre los ensayistas y los modeladores del gusto de Inglaterra.

Pese a que blasone de universalidad absoluta, nuestro autor tiene limitaciones y preferencias bien marcadas en sus gustos. Nunca ha habido otro crítico tan decididamente libresco: teatro, pintura, y aun música, le importan un ardite. La poesía, la novela y la crítica es cuanto le preocupa. Enumerar sus grandes amores sería casi como enumerar la historia literaria de Occidente. Pero hay que reconocer que, para su época, Saintsbury tenía inclinaciones nada usuales. En 1875 se arrancó con un artículo sobre Baudelaire que ensalza al poeta como «el más original y —dentro de sus límites— el más notable de los modernos poetas franceses», a la vez que le exime del cargo de inmoralidad, «reprobando rotundamente que se injieran tales cuestiones en materias literarias». Saintsbury hace una observación sagaz: «Puede uno escribir cuanto le plazca sobre asesinatos, sin que nadie le acuse de haber cometido esos crímenes. Puede uno pintar a un bandido interesante y no por eso se le considerará un ladrón. En ninguno de los dos casos se pensará que el autor incita a uno u otro delito. Pero apenas roce alguien el otro pecado mortal, la lujuria, en cualquiera de sus formas, se tendrá por evidente, sin más, que no sólo se regodea con quienes hacen estas cosas, sino que él mismo las practica» [60]. En realidad el análisis de los escritos de Baudelaire no va más allá de unas cuantas citas y selecciones, tomadas sobre todo de los *Poemas en prosa*. Con toda su valentía y vivacidad, el ensayo fija también la pauta de las limitaciones saintsburyanas.

Mucho más nítido se perfila el gusto de Saintsbury por lo que hoy llamaríamos barroco. En la introducción a una edición de los *Poems* (1896) de Donne, describe en este autor concretamente su «espiritualizada mundanidad y sensualidad..., las extrañas regiones donde se encuentran sensualidad, filosofía y devoción» [61], y al ca-

racterizar al mismo Donne en la *Short History of English Literature* (1898), resume así el tema: «Tras cada imagen, cada ostensible pensamiento suyo, hay perspectivas y trasfondos de otros pensamientos imprecisos que se desvanecen, entre fulgores de aquí y allá, en las profundidades de los enigmas finales de la vida y del alma. Donne ha tentado la pasión y la meditación, que son las dos avenidas que llevan a esta región de lo dudoso y lo tremendo» [62]. Igualmente positivo y bien cincelado es el comentario sobre los demás poetas metafísicos. Además, con su edición de *Minor Poets of the Caroline Period* (3 vols., 1905-1921), Saintsbury hizo accesible un cuerpo de textos difíciles y anómalos a los que había condenado en bloque el gusto decimonónico convencional.

Acabaremos antes enumerando algunas de las cosas que excluye Saintsbury de su arca de Noé. En gran parte se limitan al realismo y naturalismo modernos, especialmente el de fuera de Inglaterra. Detesta nuestro autor a los Goncourt, pero a Zola lo desprecia de modo más racional [63]. Las execraciones de Ibsen y de los rusos generalizan demasiado, sin hacer distinciones. Saintsbury recomienda «colgar» a Nekrasov; dice que Dostoievski es «tal como para poder prescindir de él» y que las novelas de Tolstoi «nada tienen de obras de arte», a excepción de *La muerte de Iván Ilyich* [64]. Al mismo tiempo, elogia a Thackeray como «el maestro supremo del realismo artístico», declara no conocer «novela más grande que *Esmond*» y no encuentra prolijidad alguna en *The Newcomes* [65].

Saintsbury no acertó a separar estrictamente sus juicios artísticos de prejuicios ideológicos o nacionales, ni a realizar su ideal de saber universal y de impresión personalísima. Pero debemos reconocerle grandes méritos como descubridor de nuevas tierras en la *History of Criticism* y como vivo comentador y sintetizador de la moderna historia literaria, al menos de Inglaterra y Francia. Su influencia en el mundo universitario de habla inglesa ha sido enorme. Y del todo admirable es ese insistir suyo en la comparación, en el dilatadísimo mapa de las literaturas occidentales, en el relativo aislamiento de la historia literaria con respecto a la historia social,

en la necesidad de ejercitar el juicio. En cambio, acentuó tendencias nada afortunadas de la crítica inglesa del tiempo: el desprecio por la teoría, la «pose» del diletantismo, la entrega a prejuicios morales, políticos, religiosos y nacionales. Y contribuyó a preparar la situación que había de alcanzar su nadir antes de la llegada de T. S. Eliot: esto es, a que se perdieran normas valorativas, coherencia, penetración e instrumentos críticos.

George Bernard Shaw (1856-1950)

A primera vista se diría que George Bernard Shaw es la imagen del crítico antivictoriano, el enemigo de toda hipocresía y estrecha suficiencia, el destructor declarado de los valores burgueses. Hasta ha sido considerado el primer crítico marxista, afirmación fácil de rebatir, pues le precedió Franz Mehring en Alemania. La verdad es que Shaw consiguió esa reputación marxista de barato. El único libro que podría aspirar a dársela *The Perfect Wagnerite* (1898), es una descabellada interpretación alegórica de *Der Ring des Nibelungen* (El anillo del Nibelungo). Alberich es un capitalista apilador de oro y un explotador; Sigfrido, «una persona totalmente inmoral, un anarquista nato, el ideal de Bakoonin [*sic*], un precursor del 'superhombre' de Nietzsche» [1]. Cuando la alegoría se viene abajo, Shaw declara simplemente que el drama ha pasado a ser ópera y que ya no hay forma de tomar en serio la historia. Lo probable es que ni él mismo pretendiese que se aceptara su teoría con todo rigor: la había utilizado como un medio de sacudir al público wagneriano que entonces acudía en manada a Bayreuth con religiosa adoración, y recordarle que Wagner participó realmente en la revolución de 1848.

Lo que sí debe tomarse en serio es la crítica literaria del gran irlandés anterior a *The Perfect Wagnerite,* aunque no por su interpretación social de la literatura. Ni siquiera aplica Shaw un método sociológico (y no digamos marxista) al teatro y la dramática. Él

es un ideólogo y didáctico franco y cabal. A pesar de su declarada ruptura con la tradición, Shaw se cuenta entre los propugnadores victorianos del realismo, del sentido común y del optimismo, y entre los enemigos del romanticismo y del pesimismo. Su crítica teatral desde las páginas de *The Saturday Review* (1895-1898) tiene mucho en común con la de George Henry Lewes, que había escrito reseñas de teatro para *The Leader* entre 1850 y 1854 [2]. El propio Shaw ha reconocido que Lewes «se anticipó a mí en ciertos aspectos»: ciertamente, Lewes tiene algo de la «vulgaridad y descaro» de su sucesor y muestra el mismo disgusto que éste ante los dramaturgos isabelinos [3].

La actividad de Shaw como crítico teatral estuvo precedida por su patrocinio de Ibsen. *The Quintessence of Ibsenism* (1891) fue en su tiempo un folleto importante, pues defendía el mensaje de Ibsen y atacaba las convenciones sociales e hipocresías del momento, pero que desilusiona como crítica literaria. Todo se reduce a volver a contar las obras dramáticas en busca de su mensaje correspondiente, como si se tratase de fabulillas shawianas: en el sumario de Shaw no hay ni insinuación de las complejidades de *El pato salvaje.* Y en cuanto a *El pequeño Eyolf,* es objeto de una gran retorsión para encajarlo en los propósitos del crítico. Según Shaw, Allmer es un «sultán» que halla en su relación con Asta una «bendita comodidad y alivio»; falsísimamente acentúa el crítico la importancia de las riquezas que posee la mujer de Allmer [4]. El «nuevo elemento» ibseniano es visto como una «tragedia que despojó y desnudó el alma en lugar de aderezarla con alharacas heroicas»: un desenmascaramiento antitrágico; y la principal innovación del dramaturgo noruego consiste no más que en presentar discusiones en escena [5]. Acción y trama quedan reducidas al mínimo, las situaciones son familiares, y se evita la violencia. Se diría que Shaw está describiendo sus propias comedias; apenas si se exponen las características peculiares de Ibsen. Resulta singular que un folleto dedicado sobre todo a discutir la cuestión de la mujer haya sido considerado una «obra genial» [6].

Shaw ve en el teatro (lo mismo que Schiller) «una institución moral», «tan importante como la Iglesia en la Edad Media», y «una fábrica de pensamientos, un removedor de la conciencia, un revelador de la conducta social, una coraza contra la desesperación y la estupidez, un templo de la Ascensión del Hombre» [7]. Le tocó a nuestro crítico pasar revista a la escena inglesa por los años noventa, período en que ésta empezaba apenas a levantar cabeza de las tristes ruinas del siglo XIX. Tuvo que enfrentarse con una legión interminable de melodramas franceses o afrancesados, comedias de salón y farsas, y con los menguados intentos de Henry Arthur Jones y Arthur Wing Pinero de llevar a las tablas, como de matute, algunos problemas sociales, sin agitar las aguas demasiado. Además, estaba Shakespeare, representado con máximo esplendor por grandes directores que prestaban poca atención al texto. Resulta difícil juzgar sobre crítica de la interpretación y la puesta en escena sin contar con testimonios visuales, aparte de que es tan efímera la naturaleza de tales obras y representaciones, que no retienen la atención hoy día ni aun comentadas con la agudeza, la vivacidad y el ingenio del crítico irlandés. Shaw juega como quiere con el grueso de estas piezas dramáticas. Sabe ser muy gracioso a propósito de sentimentalismos, inverosimilitudes y absurdos; se desembaraza de sus competidores, alaba —algo distanciado— a un compañero dramaturgo como Wilde, y hostiga, intimida, ridiculiza o fulmina colérico a los grandes actores y actrices del tiempo: Eleanora Duse, Sarah Bernhardt, Henry Irving, etc. No hay duda de que supo cumplir con su cometido de «policía del arte dramático» [8].

Las normas aplicadas a las obras dramáticas son de lo más simple: ¿Se ajusta la obra a la vida real?, ¿expone ideas juiciosas, progresivas? Y el mismo patrón sirve para medir a los clásicos. Así, en la conocida crítica de Shakespeare, Shaw se ciñe exactamente a sus otros juicios. Los dramas shakespirianos, qué duda cabe, suelen ser poco verosímiles y realistas, como suelen acogerse a tramas melodramáticas; los caracteres pecan de retóricos y aun de afectados, o caen en chocarrerías y chirigotas forzadas. Desde luego, Sha-

kespeare no predica la emancipación femenina, ni la rebelión de las masas, ni el odio a la guerra. No cree en el progreso. Pero Shaw, picado por la idolatría en que se tenía al gran poeta y por la nueva exaltación de los contemporáneos de Shakespeare a que se entregaban Swinburne y otros, se pasa de la raya al condenarle. Cierto que mucho de lo que escribió en este sentido busca el efecto y la galería. Shaw era capaz de mantenerse en sus trece por mucho tiempo: Max Beerbohm descubrió al cabo de los años que «el querido compañero no se ha movido de su postura» [9]. Pero hay alguna verdad en la vieja observación de que uno ve el mundo de otro modo cuando mira por entre sus piernas, y ciertamente que Shaw se las ingenió para ver a Shakespeare, y hacer que otros le viesen, con distintos ojos. Acaso obrase con ligereza al quitarse de encima a los contemporáneos de Shakespeare, por más que Webster pueda merecer la etiqueta de «Tussaud laureado» y Beaumont y Fletcher el reproche de no poseer «ni la menor fuerza o seriedad real» [10]. Pero ya es otro cantar ver en Ben Jonson «un pedante brutal» o vapulear a Marlowe por el «pobre pum-pum de su tronante verso» o por su «humor vulgar y cerril» [11]. Cabe todavía comprender que *Cymbeline* parezca «morralla de ínfima calidad dramática», «vulgar, estúpida, ofensiva, indecente», atiborrada de «monstruoso énfasis retórico» [12], y que *Othello* pase por puro melodrama y Yago sea un «amasijo de motivos sin pies ni cabeza» [13]. Concedamos que Julio César quede metamorfoseado en «necio *miles gloriosus*» [14], y Ricardo III en «príncipe de títeres» [15], y que sea verdad acaso lo de que «ni un soplo de atmósfera medieval anima las historias de Shakespeare» [16]. Pero donde Shaw se equivoca de medio a medio es al conceptuar a Shakespeare como «un vulgar pesimista». Por si fuera poco, sostiene que los personajes del gran dramaturgo «no tienen religión, ni ideas políticas, ni esperanzas, ni convicciones de ningún género» [17]. Y en incansables variaciones sobre el mismo tema nos dice que Shakespeare «no comprendía nada ni creía en nada», o bien, contradiciéndose un tanto, que era «un respetabilísimo esnob» [18]. Nuestro crítico quiso reaccionar contra aque-

lla exaltación sentimental que hacía de Shakespeare un filósofo y un moralista abstracto; pero con tan superficiales generalizaciones revela su incomprensión histórica de las auténticas y comprobables actitudes y pensamientos del dramaturgo. Con todo, no es ciego del todo para la grandeza shakespiriana: los análisis que hace de los distintos dramas, así como los agudos comentarios que le inspira el Hamlet de Forbes Robertson [19] y la preferencia por las llamadas piezas problemáticas [20], demuestran su perpetua preocupación por el máximo poeta inglés. Pero, casi siempre, Shaw trata de centrar la grandeza shakespiriana en la maestría lingüística y en la musicalidad, cuando no en la fuerza cómica. Hay una carta suya a V. C. Chertkov donde manifiesta su disconformidad con parte de los ataques que Tolstoi había lanzado contra Shakespeare: «Me he esforzado por abrir los ojos de los ingleses con respecto a la vacuidad de la filosofía de Shakespeare, a la superficialidad y falta de originalidad de sus concepciones morales, a su pobreza y embarullamiento como pensador, a su esnobismo, a sus prejuicios vulgares, a su ignorancia, a todos los aspectos de su inmerecida fama de gran filósofo». Pero lo que nunca le negaría es «su humor, su jovialidad, su capacidad de crear personajes más reales para nosotros que la gente que vive de verdad; su ternura y, sobre todo, su singular poder de componer música con las palabras» [21]. Cuando en 1929 formuló su famosa pregunta «¿Mejor que Shakespeare?», la respondió negativamente: «Nadie podrá escribir una tragedia mejor que *Lear*... Yo no pretendo escribir mejores obras dramáticas» [22].

Al despedirse como crítico de teatro, Bernard Shaw afirmó muy orondo: «Soy un hombre sumamente ingenioso, brillante e inteligente» [23]. No le vamos a negar ingenio, brillantez ni inteligencia, pero no bastan esos dones para comprender la poesía. A Shaw la poesía no le hacía mucho tilín. Una vez le pidieron que escribiese acerca de Keats, y se limitó a disculparse así: «No se me ocurre decir otra cosa sino que no sabemos escribir sobre Keats», y eso que alguna vez citó las estrofas de *Isabella* sobre los dos ricos y

crueles hermanos, asegurando que contenían «todos los informes de la Comisión Obrera que leyó Marx» [24]. Encaja muy bien en esta concepción de la poesía el que ensalzase los versos de Poe, dado su gusto por las bellas sonoridades, y el que redujese a Shelley a simple revolucionario [25]. Tampoco siente Shaw gran curiosidad por los problemas de la novela, género del que dice —sorpresa— que «no plantea cuestiones de técnica» [26]. Al analizar a los novelistas, nunca va más allá de lo ideológico: le interesaron Butler y su *Way of All Flesh,* George Eliot y Dickens, si bien con muchas reservas. Haciendo gala de sus conocimientos musicales, reprocha a Dickens el filisteísmo y carácter provinciano: «Para él no existen los grandes ideales sintéticos, como tampoco los grandes preludios y tocatas de Bach, las sinfonías de Beethoven, las pinturas de Giotto y Mantegna, Velázquez y Rembrandt. En vez de ser heredero de todas las épocas, recibió una propiedad literaria relativamente chica y sucia, legada por Smollet y Fielding» [27]. Shaw se acercó a la música alemana y a la biología y sociología contemporáneas de un modo como no pudo soñar Dickens. Pero su experiencia de la literatura parece tener casi las mismas limitaciones. No consta que Shaw sintiese el menor interés por las literaturas extranjeras, el pasado remoto o el arte modernista concreto. Su visión de la poesía adolece de divorciar forma y contenido, de faltarle la conciencia del mal y de la tragedia, así como de caer en la estrecha ideología de la Ilustración, que quizá sea irracionalista al confiar en el instinto, pero que se muestra profundamente insensible a la vida interior humana y, en consecuencia, a la esencia misma de la poesía y del arte.

XIX

LOS SIMBOLISTAS FRANCESES

Las concepciones poéticas del siglo xx —no sólo en Francia, sino en todo el mundo occidental— están dominadas por las doctrinas del movimiento simbolista francés. Se debe en parte esta influencia a las propias conquistas poéticas de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé y sus seguidores: Claudel y Valéry en Francia, George y Rilke en Alemania, Blok e Ivanov en Rusia, Ungaretti y Montale en Italia, Rubén Darío y Antonio Machado en el mundo hispánico, Yeats y Eliot en el anglosajón. Además, el concepto general de «símbolo» literario, a pesar de ser bastante antiguo, sólo ha cautivado al vasto público occidental a través de las formulaciones francesas. Se trata de un término sumamente ambiguo y cambiante, aun en nuestros días: en expresiones tales como «lógica simbólica» o «símbolo matemático» viene a tener un sentido contrario al de «símbolo poético». En literatura este vocablo se ha apartado cada vez más de significar un simple signo o alegoría para convertirse en término que engloba la imagen y la metáfora, sustituyendo a lo «universal concreto» o designando el instrumento básico de todo arte.

Hecho singular: Jean Moréas, poeta francés de origen griego, que fue quien proclamó la existencia del movimiento simbolista en un manifiesto publicado en *Le Figaro Littéraire* (18 de septiembre de 1886), abandonaría muy pronto esta tendencia para convertirse en jefe de otro grupo, «L'École Romane». El manifiesto de 1886

sienta pomposamente la inevitabilidad de todo cambio y la necesidad de la evolución literaria, se apropia a Baudelaire como «el verdadero precursor del movimiento actual» y define de modo vago su objetivo: «la poesía simbólica busca vestir la Idea con una forma sensible» [1]. Lo que entonces no era más que un nombre para designar una de las numerosas escuelas, movimientos, cenáculos y capillas literarias del París de los años ochenta iba a transformarse —siguiendo cauces aún no bien determinados [2]— en bandera victoriosa a la que se acogería casi toda la poesía moderna y buena parte de la novela. Retrotrayendo la historia a un pasado más lejano, han querido demostrar algunos que la poesía romántica inglesa ya era simbolista, y que igualmente lo era, más que romántica, la literatura norteamericana de mediados del siglo XIX [3]. Sin embargo, tanto el vocablo y el concepto como la realización poética pueden encontrarse en Alemania desde los tiempos de Goethe cuando menos. Fueron los estéticos románticos (Schelling, A. W. Schlegel y Solger) los creadores de una teoría del simbolismo que, bajo diversas formas, reaparecerá en Coleridge, Carlyle y Emerson, y también en Francia, de modo más intermitente y casual, como atestiguan pasajes de Madame de Staël, Sainte-Beuve y Pierre Leroux [4].

En una historia de la crítica parece más provechoso examinar las doctrinas completas de los críticos particulares que rastrear el cambiante significado de un término omnipresente, o incluso que exponer el aluvión de juicios proferidos, durante los años ochenta y noventa, por diversos partidarios, divulgadores y enemigos; juicios, por otra parte, nunca lo bastante coherentes o respaldados por análisis concretos como para constituir una contribución efectiva a la teoría crítica. Sólo dos escritores, Baudelaire y Mallarmé, resisten la prueba de originalidad y coherencia.

CHARLES BAUDELAIRE (1821-1867)

Naturalmente, no vamos a colgarle a Baudelaire el cartelito de simbolista. Cronológicamente, precede al movimiento tantos años

(empezó a escribir crítica de arte en 1845 y produjo su crítica literaria más importante entre 1857 y 1861) que sólo cabe ver en él un «precursor», palabra no muy apropiada para designar a un hombre cuya capacidad crítica y original sensibilidad le han valido ser considerado como uno de los mayores críticos del siglo. Su aportación crítica principal se da en el campo del arte, pero fue también, si no un gran sistematizador teórico, sí un importante cultivador de la estética general y un crítico literario eminente. Cierto que ni la estética ni la crítica de Baudelaire pueden compararse con aquella sensibilidad suya tan nueva y original que le consagró como *magnus parens* de la poesía moderna. El querer explicar su poesía ha sido la causa del profundo interés despertado por su estética y su crítica, pero ni una ni otra aclaran racionalmente —salvo en raros pasajes— la poética implícita en las obras particulares de nuestro poeta. La estética baudeleriana ha desempeñado, en cambio, una importante función histórica al transmitir a las postrimerías del siglo XIX los grandes motivos románticos: «románticos» no en el sentido francés de sentimentalismo, culto a la naturaleza y exaltación del yo, sino conforme a las doctrinas germano-británicas de imaginación creadora, retórica de las metamorfosis y papel central del símbolo. Investigaciones minuciosas y argumentos antagónicos se han acumulado con objeto de rastrear las fuentes exactas de las ideas de Baudelaire; pero eran ideas tan difundidas en su tiempo que no hay modo de fijarlas con seguridad. Parece poco verosímil que nuestro autor estuviese familiarizado con los antecedentes místicos de tales teorías, un Swedenborg o un Saint-Martin. Bastaba con que conociese las «novelas filosóficas» de Balzac, los cuentos de Hoffmann, las visiones de De Quincey, los folletones de Heine y las charlas de Delacroix, para estar al tanto de la mayoría de esas ideas, y eso antes aún de leer y de traducir a Poe, o de encontrarse con aquel pasaje de *The Night Side of Nature* de Mrs. Catherine Crowe [1].

A primera vista, el aspecto más importante de la actitud crítica baudeleriana radica en sus relaciones con Poe. Baudelaire, en efec-

to, no sólo tradujo *The Philosophy of Composition,* sino que reprodujo *The Poetic Principle* en un artículo sobre Poe (1856), y en un ensayo sobre Gautier, tres años más tarde, lo citó como si estuviese copiando sus propias palabras. Hay puntos principales de estética en los que coincide claramente con el autor norteamericano: el afirmar la autonomía del arte y huir del didacticismo; el desconfiar de la inspiración para acentuar la función del entendimiento en el proceso creador; el culto a la belleza, especialmente a la belleza extraña y triste. Cuando Baudelaire alababa a Emma Bovary por «ese doble carácter de cálculo y de ensueño que constituye el ser perfecto» [2], no hacía sino describir su propio ideal de poesía y el dualismo central que se observa en la teoría de Poe.

Cuántos pasajes de nuestro poeta podríamos citar en prueba de que defiende la autonomía del arte y condena el didacticismo, la poesía filosófica y la tendenciosidad política en literatura. Sólo en una primera época le veremos referirse despreciativo a que «la pueril utopía de la escuela del arte por el arte, al excluir la moral y aun a menudo la pasión misma, tenía que ser estéril por fuerza» [3]. Pero posteriormente habría de protestar siempre contra la «herejía didáctica» (expresión tomada de Poe) y desarrollar el tema de que «la poesía... no tiene más fin que Ella misma»: «cuanto más se desligue de la enseñanza, tanto más ascenderá el arte a la belleza pura y desinteresada» [4]. Ya en 1846 Baudelaire había condenado la poesía filosófica como «un género falso» [5], y una y otra vez lamentó la creencia de que la poesía debiera expresar ideas tomadas de un mundo tan extraño al arte como la ciencia o la política [6].

También desconfiaba de la inspiración. «El trabajo cotidiano ayudará a la inspiración» [7], era su consejo a los jóvenes escritores, y ridiculizaba la idea de que «la inspiración basta para reemplazar a todo lo demás» [8]. Sobre este tema volverá Baudelaire con frecuencia. Le duele «la confianza absoluta [de los jóvenes] en el genio y la inspiración», de donde deduce «el derecho a no someterse a ninguna gimnasia. Ignora que el genio... tiene que arriesgarse mil veces, como el aprendiz de saltimbanqui, a romperse los huesos

en secreto antes de actuar frente al público; en una palabra, que la inspiración no es más que la recompensa del ejercicio cotidiano» [9]. Y se ríe de «esas teorías, fomentadoras de la pereza, que... permiten al poeta creerse un pájaro parlanchín, ligero, irresponsable e inaprensible» [10].

Finalmente, igual que en Poe, la doctrina del arte puro y la creencia en la supremacía del entendimiento dentro del proceso creador se conjugan con el culto de la belleza, una belleza sobrenatural, «superna» o, al menos, extraña, triste y desconcertante. A este propósito cita Baudelaire a Poe, parafraseando incluso el pasaje sobre «las glorias de ultratumba» [11], y a menudo se refiere a ese elemento de extraña singularidad propio de la belleza. Para el francés y para el americano, la belleza no es simplemente desproporción, sino «algo ardiente y triste, algo un poco vago que deja abierto el camino a la conjetura» [12].

Sin embargo, a todo eso —firme apego a la autonomía del arte, diferencias de éste con cuanto sea filosofía, ciencia, política y, sobre todo, moral—, aunque habría de reforzarlo la influencia de Poe, ya había llegado Baudelaire en sus contactos anteriores con el movimiento del arte por el arte y con hombres como Delacroix y Gautier. Y, de igual suerte, había desechado la confianza romántica en la inspiración mucho antes de conocer a Poe. Si examinamos los tres motivos principales en que más patente se muestra la relación con las doctrinas de Poe —o sea, el repudio del didacticismo, la importancia del entendimiento en la creación, el culto de una extraña belleza—, veremos fácilmente que nuestro crítico modifica de forma significativa aquellas formulaciones. Así, al rechazar el didacticismo, resuelve la relación entre arte y moral de un modo muy distinto del de Poe, que a veces admitía un propósito moral subordinado. Baudelaire declara, simplemente, que el arte es moral en sí: «¿Es útil el arte? Sí. ¿Por qué? Porque es arte... Desafío a cualquiera a que encuentre una sola obra de imaginación que reúna todas las condiciones de lo bello y que sea una obra perniciosa» [13]. Hablando de Hugo, opina que «el poeta es moralis-

ta sin quererlo, a causa de la abundancia y plenitud de su naturaleza» [14]. Análogamente, defiende así la moralidad de *Madame Bovary:* «La lógica de la obra basta para satisfacer todos los postulados de la moral» [15]. Reconozcamos que esa solución es algo apresurada y petulante; en realidad enmascara lo que nuestro autor había dicho sin ambages al elogiar las *Confessions of an English Opium Eater* de De Quincey: «Lo Bello es más noble que lo Verdadero» [16].

Baudelaire sólo acepta en parte el cálculo deliberado de qué se gloriaba Poe y acoge con especial escepticismo el modo como éste explicaba haber compuesto *The Raven* (El cuervo). Nota ahí «una ligera impertinencia...; afectación en ocultar la espontaneidad, en simular sangre fría y deliberación». Si aprueba *The Philosophy of Composition* es por su sentido polémico, como antídoto contra «los amantes del azar, los fatalistas de la inspiración» [17]. Pero incluso este apoyo parcial y el que Baudelaire expresase en sus diarios y cartas frecuentes resoluciones de trabajar y de *querer* trabajar en su poesía no debe hacernos olvidar un hecho, y es que en realidad buscó y a veces consiguió encontrar «ciertos estados casi sobrenaturales del alma», gracias a los cuales «se revela por entero la profundidad de la vida en el espectáculo que se tiene ante los ojos, por vulgar que sea, y cuyo símbolo llega a ser» [18]. Aquí y allá, tanto en los *Paradis artificiels* como fuera de este contexto, afirma: «Hay momentos de la existencia en que el tiempo y la extensión son más profundos, y el sentimiento de la existencia resulta aumentado inmensamente», y habla de «este estado maravilloso», de «verdaderas fiestas del cerebro», de «hermosos días del espíritu» [19]. Existe un paraíso perdido, un Edén que el poeta intenta recobrar y que le es posible recobrar. La imaginación es memoria también, y «el genio no es sino *la propia infancia reencontrada* merced al poder de la voluntad», o, simplemente, «la infancia netamente formulada» [20]. En Baudelaire hay, al menos, una aspiración mística, una creencia en que el arte, en su cima, es visión, éxtasis y, por tanto, inspiración: una búsqueda casi wordsworthiana de los «puntos del tiempo». Como en Poe, se da un abismo entre el insistir en la deli-

beración, el cálculo, el trabajo, y, por otro lado, la voluntad y el anhelo de una belleza sobrenatural, de un paraíso infantil alcanzado y alcanzable tan sólo en momentos de arrobamiento. Pero, por lo general, Baudelaire difiere de Poe (y de sí mismo a veces) al interpretar la belleza no como un ideal etéreo, sino como algo humano, incluso perverso, satánico, extraño y grotesco. La doctrina baudeleriana es, en cierto modo, una estética de lo feo que cree en el poder del artista para superar todos y cada uno de los obstáculos, para arrancar «flores» del mal [21]. Y más aún que eso: su autor sabe captar lo que es la imaginación creadora; la dialéctica de sujeto y objeto; la retórica de las transformaciones artísticas, basada en una teoría de analogías, correspondencias y símbolos universales.

Lo que parece innecesario es hablar de «misticismo» real y aun de ocultismo de Baudelaire. Probablemente pasaría por esa etapa, que estaría representada por el poema *Correspondances* —si lo tomamos literalmente como profesión de fe swedenborguiana—. Pero, en general, Baudelaire comulga más bien con una versión filosófica, y estética en última instancia, de dicho credo, tal como se encuentra en Schelling o en Hoffmann. Las pruebas son antagónicas en este punto. Al hablar de Hugo, Baudelaire se refiere a las fuentes de la teoría —analogía de Fourier, correspondencia de Swedenborg, fisiognómica de Lavater— y continúa así.

> llegamos a esta verdad de que todo es jeroglífico, y sabemos que los símbolos no son oscuros sino de una manera relativa, es decir, según la pureza, la buena voluntad o la innata clarividencia de las almas. Pero ¿qué es un poeta... sino un traductor, un descifrador? En los poetas excelsos no hay metáfora, comparación o epíteto que no tenga su adaptación matemáticamente exacta a la circunstancia actual, porque estas comparaciones, estas metáforas y estos epítetos están extraídos del inagotable fondo de la analogía universal [22].

Aquí el proceso poético está pensado como algo relativamente pasivo, si es que descifrar un lenguaje difícil puede llamarse pasivo.

Con todo, el universo aparece como una especie de enigma en cifra, tarea dada con la que ha de enfrentarse el poeta, y su denominación apunta a una tradición mística de *signatura rerum,* de «jeroglíficos» inscritos en la naturaleza, y a otras viejas metáforas como el alfabeto o el diccionario de la naturaleza [23]. Baudelaire extiende incluso a Poe el vocablo «correspondencia» cuando, al parafrasear un texto de éste que no lo usaba, se refiere a «ese inmortal instinto de lo Bello que nos hace considerar la tierra y sus espectáculos como un compendio, como una correspondencia del cielo» [24]. Pero en otros sitios no parece creer al pie de la letra en un universo de correspondencias. Y hasta llega a decir: «La imaginación es la más científica de las facultades, porque solamente ella comprende la analogía universal, o eso que una religión mística llama la correspondencia» [25]. Más claro aún se advierte el distanciamiento respecto al ocultismo cuando nuestro crítico se ocupa de Gautier y le alaba como «una inmensa inteligencia innata de la *correspondencia* y del simbolismo universales, ese repertorio de toda metáfora», lo cual le permite «definir la actitud misteriosa que ofrecen los objetos de la creación ante los ojos del hombre» [26]. El artista, comprendemos, pulsa «el inmenso teclado de las *correspondencias*» [27], o bien «todo el universo visible no es más que un almacén de imágenes y de signos a los que la imaginación dará un lugar y valor relativos; es una especie de pasto que la imaginación debe digerir y transformar» [28].

A veces, hay que admitirlo, Baudelaire vio al poeta enfrentado con un universo dado de analogías y símbolos, una naturaleza que oscuramente desafía al hombre a que descifre sus enigmas; pero lo usual es —según un punto de vista, creo más certero y profundo— que conciba al poeta como superador y transformador de la naturaleza, como creador dotado de poderosa imaginación. Baudelaire respalda a Heine en su profesión de «supernaturalismo» y le cita a este propósito: «Creo que el artista no puede encontrar todos sus tipos en la naturaleza, sino que los más notables le son revelados en su alma, como el innato simbolismo de las ideas innatas» [29].

En ello parece coincidir últimamente con la creencia neoplatónica en un modelo interior, en la visión de que «el artista domina el modelo como el Creador domina la creación» [30]. Tal supernaturalismo significa en la práctica la mayor aversión a las teorías realistas y naturalistas que florecían por aquel entonces. Baudelaire atacó siempre la doctrina que incitaba a copiar la naturaleza, doctrina que juzgó enemiga del arte, y también ridiculizó la nueva moda de la fotografía [31]. Pero el antinaturalismo no es sólo una manifestación de instintivo gusto, repugnancia ante la vulgaridad chata y sin vuelo, sino también una protesta contra el «necio culto de la naturaleza» [32]. En contraposición con el mundo de lo jeroglífico, que es algo bueno y divino, la naturaleza le parece a Baudelaire, por lo común, algo malo y caído, capaz únicamente de incitar al crimen [33]. Sabido es cómo defendió nuestro poeta los afeites, la moda y cómo él mismo era todo un dandi. Sí, el artista tiene que superar a la naturaleza. Su «primer cometido es sustituir la naturaleza por el hombre y protestar contra ella» [34].

Baudelaire rechaza airado el vocablo «realismo», que se le figura «una injuria insoportable lanzada a la cara de todos los analistas, palabra vaga y elástica que significa vulgarmente no un nuevo método de creación, sino una descripción minuciosa de lo accesorio» [35]. Hay —aclara— dos clases de artistas. El realista —o «positivista», como él prefiere llamarlo— dice: «'Yo quiero representar las cosas tal como son, o como serían, suponiendo que yo no existiese'. El universo sin hombre. Y el otro, el imaginativo, dice: 'Yo quiero iluminar las cosas con mi espíritu y proyectar el reflejo de ellas sobre los otros espíritus'» [36].

La imaginación, pues, es el instrumento de que se vale el alma para proyectar «una luz mágica y sobrenatural sobre la oscuridad natural de las cosas». Ocurre que «cuanto más positiva y sólida es en apariencia la materia, más sutil y laboriosa es la tarea de la imaginación» [37]. Aun cuando alguna vez parezca volver a la idea del universo cuajado de enigmas, Baudelaire todavía sigue afirmando lo mismo: «La imaginación es una facultad casi divina que per-

cibe en seguida, sin necesidad de métodos filosóficos, las íntimas y secretas relaciones de las cosas, las correspondencias y las analogías» [38]. Y respalda una afirmación más atrevida aún con ocasión de citar unas palabras de la Sra. Catherine Crowe, recopiladora de esa fantástica colección de anécdotas sobre espectros, alucinaciones y premoniciones que lleva por título *The Night Side of Nature* (1848). En dichas palabras la Sra. Crowe aprovechaba la distinción establecida por Coleridge de que existe «una imaginación *constructora,* que desempeña una función mucho más elevada [que la fantasía], y que tiene cierta relación lejana —en cuanto que el hombre está hecho a semejanza de Dios— con ese sublime poder por el cual el Creador proyecta, crea y conserva su universo» [39]. Baudelaire asigna a la imaginación un papel en la prehistoria: «Es la imaginación la que ha enseñado al hombre el sentido moral del color, del contorno, del sonido y del perfume. En el comienzo del mundo creó la analogía y la metáfora. Y descompone toda la creación» [40]. «La imaginación es la reina de lo verdadero, y lo *posible* es una de las provincias de lo verdadero» [41]. El reino de lo «posible» es otra metáfora para referirse al mundo imaginario del arte, mundo simbólico, ideal. «Un buen cuadro [o un buen poema, suponemos], fiel e igual al sueño que lo ha engendrado, debe ser alumbrado lo mismo que un mundo» [42]. El designio «más noble y más extraño puede permitirse desdeñar la naturaleza, ya que representa otra distinta, análoga al espíritu y al temperamento del autor» [43]. Así, la imaginación concebida por Baudelaire continúa evidentemente la antigua idea de la poesía como creadora de otro cosmos, un mundo de lo posible a imagen de la propia creación divina. A veces Baudelaire da a entender que la singularidad de este mundo artístico es sólo la de un sueño, una evasión de este sórdido mundo hacia un país de fantasía. Y a veces sugiere que se trata del Paraíso perdido de la inocencia infantil o un mundo que aspira a un significado metafísico o que está «positivamente emparentado con lo infinito» [44], según declara en una romántica frase. Podrá decir que una pintura de Delacroix «conserva fielmente el sello y el humor de

su concepción. Es lo infinito en lo finito» —cita literal de Schelling—. «¡Es el sueño! Y por esta palabra entiendo yo no la algarabía de la noche, sino la visión producida por una meditación intensa» [45]. Variarán las palabras —otro mundo, lo «posible», «lo infinito en lo finito», la «imaginación constructora», el sueño como meditación—, pero todas apuntan a la misma idea básica, a entender el arte como otro cosmos que transforma —y humaniza, por tanto— la naturaleza.

En el panegírico de Hugo (que es un himno a los poetas en general), Baudelaire trata de relacionar esta función humanizadora y animadora del poeta con su propia teoría sobre la unidad de los sentidos: «La música de los versos de Victor Hugo», escribe, «se adapta a las profundas armonías de la naturaleza; escultor, cincela en sus estrofas la forma inolvidable de las cosas; pintor, las ilumina con su propio colorido. Y las tres impresiones, como si viniesen directamente de la naturaleza, penetran simultáneamente en el cerebro del lector. De esta triple impresión resulta la *moral de las cosas*». Evoca así el crítico francés un ideal de ribetes monstruosos que haría del poeta a la vez músico, escultor y pintor; pero apenas si lo defiende racionalmente. En realidad entiende el arte huguesco como simple antropomorfismo y aun como mera empatía con el mundo natural, en el que incluye «la naturaleza inanimada (o la que así llaman); no solamente la figura de un ser exterior al hombre, vegetal o mineral, sino también su fisonomía, su mirada, su tristeza, su dulzura, su alegría radiante, su odio repulsivo, su encanto o su horror; en fin, en otras palabras, todo lo que hay de humano no importa dónde, y también todo lo que hay de divino, de sagrado o de diabólico» [46]. Con su creación el artista salva el abismo tendido entre sujeto y objeto, entre hombre y naturaleza. Llegado a lo más agudo de su intuición, Baudelaire se percata de esta dialéctica. Arte es «crear una magia sugestiva que contenga a la vez el objeto y el sujeto, el mundo exterior al artista y el artista mismo» [47].

Dada esta concepción general del supernaturalismo y de la imaginación creadora, Baudelaire tendría que destacar el poder del ar-

tista sobre su materia temática, el papel desempeñado por la forma, el estilo y aun la convención, la función del lenguaje poético y de todos los procedimientos tales como metáfora y símbolo, y la transformación del tema en mito. Pero sólo lo hace de modo discontinuo, sin duda porque, en primer lugar, la visión ocultista de la naturaleza como un tapiz de símbolos choca con la idea de la libre creación, y quizá también porque, en pintura al menos, no podía desprenderse por completo del realismo presupuesto. Llega a decir: «El modo mejor de saber si un cuadro es melodioso consiste en mirarlo desde una distancia tal que no se entienda ni su tema ni sus líneas. Si es melodioso, ya tiene un sentido» [48]. Como «melodía» significa aquí 'unidad de color', parece que lo recomendado sería algo así como un abstracto diseño de color, una pintura sin tema o, al menos, sin tema reconocible o materializado. En otra parte habla expresamente Baudelaire de la línea y el color como algo «absolutamente independiente del tema del cuadro» [49]. Pero dice también que «el tema constituye para el artista una parte de su genio» [50], y critica ciertos asuntos como «indignos» de un determinado artista [51]. Además, como crítico de pintura Baudelaire tuvo que entendérselas siempre con la materia temática en su sentido humano y psicológico. Su llegada es anterior al auge del impresionismo: Delacroix le parece el más grande de los pintores modernos; Ingres, con cosas admirables pero no del todo de su gusto; Corot y Millet le dejan frío. Sólo conoció al Manet de la primera época: persona que le gustaba, pintor que le merecía buena opinión, pero a quien emparejó con el convencional Legros [52]. El amor de Baudelaire por Constantin Guys, el «pintor de la vida moderna», y su interés por los caricaturistas desde Hogarth a Daumier, se deben en parte al culto que profesaba a la modernidad y a su fe en «la belleza pasajera y fugaz de la vida presente» [53]. Cree él —cosa chocante en vista de su enfoque general— que «casi toda nuestra originalidad deriva de la estampilla que el *tiempo* imprime en nuestras sensaciones» [54]. Baudelaire quisiera distinguir entre belleza eterna y elemento transitorio, entre la belleza absoluta y la particular, siem-

pre presto a defender «el heroísmo *de la vida moderna*» [55], el atractivo superficial de la vida metropolitana, porque desconfía de todo lo clásico y lo arqueológico.

Nuestro crítico valora altamente el papel de la forma como estímulo para la imaginación. Y afirma al defender el soneto y su belleza pitagórica:

> Al ser constrictiva la forma, la idea puede brotar más intensa. Todo le va bien al soneto: bufonadas, galantería, pasión, sueño, meditación filosófica. Allí se da la belleza del metal y del mineral bien trabajados. ¿No ha observado usted que un trozo de cielo, entrevisto a través de un tragaluz, o entre dos chimeneas, dos rocas o una arcada, etc., da una idea más profunda del infinito que un gran panorama visto desde la cima de un monte? [56].

Y de manera parecida, «las retóricas y las prosodias no son tiranías inventadas arbitrariamente, sino una colección de reglas exigidas por la organización misma del ser espiritual. Y ni prosodias ni retóricas han impedido nunca que la originalidad se manifieste netamente» [57]. Pero, aunque Baudelaire reconozca el vigor estimulante de una forma como el soneto o de una convención métrica, suele hablar del «estilo» en un sentido reprobatorio. Resulta que el estilo es «una poesía extraña, tomada generalmente del pasado», en vez de ser «la cualidad naturalmente poética del tema que es preciso extraer a éste para hacerla más visible» [58]. A Ingres y a Millet se les censura que tengan «estilo», esto es, que no presenten una creación propiamente dicha, sino algo postizo o simulado. Baudelaire, pues, adopta una posición intermedia que le permite rechazar tanto el formalismo académico como el naturalismo fotográfico. El arte no es «idealización» porque a la naturaleza, de condición maléfica, no hay que «purificarla» con abstracciones y sentimentalismo, sino integrarla en la permanencia del arte, y metamorfosearla, simbolizarla, pero sin dejar que se esfume. Tenemos aquí una al menos de las novedades aportadas por la sensibilidad poética de Baudelaire: su capacidad de modificar lo feo y lo malo: «Lo

horrible se hace bello al ser expresado artísticamente...; el *dolor* provisto de ritmo y cadencia llena el espíritu de una *alegría* serena» [59]. Capacidad concebida a veces como escape momentáneo o pura ilusión: «La embriaguez artística oculta los terrores del abismo, pues el genio puede representar su comedia al borde mismo de la tumba» [60]. El payaso condenado a muerte nunca deja traslucir su inminente destino, por estar entregado a la soberbia representación de un papel.

La ironía será, pues, otro requisito fundamental del arte [61], junto con el supernaturalismo. La superioridad sobre el prójimo constituye la esencia de la risa, y la superioridad sobre la naturaleza constituye la esencia de lo grotesco. Lo grotesco culmina en la comicidad absoluta, que es lo que admira Baudelaire en las más fantásticas narraciones de Hoffmann [62]. Allí el artista es a la vez él mismo y alguien más; es un actor, superior a su propio yo y al mundo. Un ser doble, *homo duplex* [63]. Esta fase de superioridad e ironía —tan parecida a la ironía romántica de Friedrich Schlegel o de Solger— resulta idéntica (cosa extraña) a la «beatitud poética», descrita así por nuestro autor: «un estado en que [los poetas] son a la vez causa y efecto, sujeto y objeto, magnetizador y sonámbulo» [64].

Tales especulaciones sobre el papel metafísico del arte fueron mucho menos influyentes que ciertas observaciones que hizo Baudelaire sobre los recursos poéticos. Observaciones sueltas, sin desarrollar, casuales, aunque fecundísimas para el simbolismo francés. En su crítica, Baudelaire prestó escasa atención al lenguaje, pero dijo hablando de Gautier: «Hay en la palabra, en el *verbo,* algo *sagrado* que nos impide hacer de ella un juego de azar. Manejar sabiamente una lengua es como practicar una especie de hechicería evocatoria» [65]. Magia, evocación, odio a lo casual y contingente, habrían de convertirse en la preocupación dominante de Mallarmé.

Ni la palabra «símbolo» ni el concepto de «mito» tienen relieve alguno en Baudelaire. «Símbolo» aparece algo casualmente en el contexto de la teoría de las correspondencias y de la analogía uni-

versal, siendo voz intercambiable, para nuestro poeta, con «alegoría», «cifra», «jeroglífico» y hasta «emblema» [66]. La mitología, según Baudelaire, es «un diccionario de jeroglíficos vivos, jeroglíficos que todo el mundo conoce» [67]. Sólo cuando se ocupa de Wagner cita aprobadoramente su defensa del mito [68] y nota después cómo se parece *Lohengrin* a la historia de Psique, sin asegurar, no obstante, dependencia literaria alguna. La semejanza entre las dos historias es «el signo de un origen único, la prueba de un parentesco irrefutable, pero a condición de que no se busque este origen más que en el principio absoluto y el origen común de todos los seres...; el mito es un árbol que crece por doquier, en cualquier clima, bajo cualquier sol, espontáneamente» [69]. Pero nada nos prueba que Baudelaire concibiese el mito como centro de la poesía o de la suya propia, por muy clara que haya visto su universalidad y su fascinación sin fronteras, y por mucho que admirase cómo lo usaba Wagner.

El soneto *Correspondances,* que poco tiene de texto crítico, parece haber servido como punto de partida para encender ese interés por la sinestesia que se ha convertido en marca y sello del simbolismo. Y otro soneto, *Les Voyelles,* de Rimbaud, en el que se identifican caprichosamente las vocales con determinados colores, se erigió en foco central de un descomunal debate. Pero los contendientes rara vez se han percatado de la enorme difusión de la metáfora sinestética —existente incluso en la antigüedad, y desde luego en la poesía barroca y la romántica—, o de los complejos problemas que ello suscita: supuesta comunidad originaria de los sentidos; presencia de la sinestesia en todas las lenguas; elementos sinestéticos dentro de las especulaciones cosmológicas, y diferencias entre el tipo fisiológico-compulsivo e sinestesia y la fusión intersensorial (mucho más común) que se ha convertido en convencional figura retórica [70]. El mismo Baudelaire cita un pasaje de Hoffmann [71] donde se establece netamente una experiencia de sinestesia compulsiva, pero lo mismo podía haber observado metáforas de enlace intersensorial en Heine, en Nerval, en Poe y en muchos otros. No hay pruebas de que el propio crítico confundiese unos sentidos con otros

o de que afirmase compulsivamente su identidad. En el soneto *Correspondances* proclamó una teoría ocultista; en su poesía utiliza la sinestesia simplemente como otra analogía posible en el gran diccionario del simbolismo, lo mismo que utilizaba a cada paso comparaciones entre las artes, caracterizando los cuadros con términos musicales o las composiciones musicales con imágenes ópticas, sin confundir por ello las artes ni abogar siquiera por su fusión. Y si bien Baudelaire traza libres paralelos entre las artes y, por ejemplo, un poema de Gautier puede recordarle una sinfonía de Beethoven [72], no se cansa de proclamar como vicioso yerro «la intromisión de un arte en otro» [73] y de afirmar que «todo arte debe bastarse a sí mismo y mantenerse, al mismo tiempo, dentro de sus límites providenciales» [74]. A lo sumo, admitirá que esa tendencia hacia una fusión de las artes es un síntoma del tiempo, cosa que por otro lado le parece decadente: «las artes aspiran, si no a sustituirse unas a otras, sí, cuando menos, a prestarse nuevas fuerzas mutuamente» [75]. Según Baudelaire, lo que Wagner quería era desarrollar cada arte en su ámbito propio con objeto de forjar el arte sintético del drama musical, que no significa confusión de las artes, sino plena colaboración hacia una meta común. Cuando, en el artículo dedicado a Wagner, nuestro crítico cita su propio soneto *Correspondances,* lo hace para justificar su pintura verbal de la obertura de *Lohengrin* a base de semejanzas de luz, claridad y blancura. Pero no se da en él confusión ninguna de los sentidos; se trata tan sólo de un arte de trasposición, de una retórica analógica en la que las metáforas, intercambiando impresiones sensoriales, desempeñan únicamente un papel menor. La falsa idea de que este exclusivo procedimiento tiene importancia simbólica capital, y también el que sea interpretado como un rasgo clínico de los poetas, ha hecho que se vea en el simbolismo algo decadente y patológico.

Fuente principal de dicha idea es aquella carta en que Rimbaud —a sus dieciséis años— declaraba: «El Poeta se hace *vidente* mediante un largo, inmenso y razonado *desarreglo* de *todos los sentidos.* Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él busca

en sí mismo, apura todos los venenos propios para no quedarse más que con las quintaesencias. Inefable tortura en que necesita toda la fe, toda una fuerza sobrehumana, para convertirse entre todos en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito y ¡el Sabio supremo! ¡Porque llegua a *lo desconocido*!» [76]. La confusión de los sentidos, conseguida seguramente a fuerza de estimulantes como el alcohol, es uno de los medios posibles —igual que el amor y el sufrimiento— para conseguir una visión y una sabiduría que a Rimbaud le parecían una alucinación y aun una iluminación sobrenatural. En *Une saison en enfer,* Rimbaud expone su «alquimia del verbo»:

> ¡Yo inventé el color de las vocales! *A,* negra; *E,* blanca; *I,* roja; *O,* azul; *U,* verde. Yo regulé la forma y el movimiento de cada consonante, y, con ritmos instintivos, me ufané de inventar un verbo poético accesible a todos los sentidos un día u otro. Yo me reservé la traducción. Fue primero un estudio. Yo escribía silencios, noches, anotaba lo inexpresable.

Menos clara aún se dibuja la línea divisoria entre sustitución metafórica consciente y alucinación efectiva cuando nos dice:

> Me habitué a la simple alucinación: veía muy francamente una mezquita en vez de una fábrica, una escuela de tambores hecha por ángeles, calesas por las carreteras del cielo, un salón al fondo de un lago; los monstruos, los misterios; un título de vodevil alzaba sus horrores ante mí. ¡Después expliqué mis sofismas mágicos con la alucinación de las palabras! Acabé por encontrar sagrado el desorden de mi espíritu [77].

No es necesario subrayar la jactanciosa agresividad de estos pasajes ni quitarles importancia con respecto a la poesía efectiva de Rimbaud para comprender que tales pretensiones mágicas mal pueden constituir una teoría literaria. Con todo, los osados experimentos con el yo del poeta, a costa incluso del sufrimiento y la locura, y el ansia de una iluminación sobrenatural encajan perfectamente

en la tradición del misticismo romántico, donde la magia del verbo alcanza una iluminación que es tan oscura como las palabras mismas.

Comparada con los alardes irracionalistas de Rimbaud, la crítica literaria de Baudelaire es un modelo de equilibrio y de fina sensibilidad. Está guiada por su teoría de la imaginación y de la analogía, aunque de forma remota casi siempre. La crítica define la postura histórica de su autor dentro de la tradición de la poesía francesa, aun sin contar propiamente con un método histórico. Es una postura ocasional, recluida completamente en su tiempo, tanto por su deliberada «modernidad», que todavía rechaza cualquier progreso de las artes, como por su individualismo, según el cual «el artista no deriva más que de sí mismo» y rara vez cuenta con antecedentes [78].

El haber descubierto a Poe constituye, no hace falta decirlo, uno de los principales aciertos críticos de Baudelaire. Sabido es cuán lejos llegó el escritor francés en su identificación con el americano: cómo le caracteriza con sus propios rasgos, como hombre enfrentado con la sociedad, *poète maudit* que encontró en el alcohol (como Baudelaire lo encontraría en el opio por algún tiempo) el mejor estímulo para componer su obra [79]. Podemos comprender su errónea interpretación sociológica de Poe, debida en parte a la turbiedad de las fuentes empleadas. Más difícil de explicar es que exaltara tanto la inteligencia de Poe, la seriedad con que toma el supuesto misticismo de éste, las alabanzas que dedica a «su poesía profunda y dolorida, tan trabajada sin embargo; transparente y correcta como una joya de cristal; su admirable estilo, puro y extraño, compacto como las mallas de una armadura» [80]. El deficiente conocimiento del inglés debe de haber contribuido a que Baudelaire sobreestimara a un artífice tan de oropel; pero hemos de reconocer que le atraían de verdad las teorías poéticas de Poe y ciertos temas y motivos que, por melodramáticos que fuesen, conmovían lo más profundo de su alma. De todas formas, creo innegable que Baudelaire se equivocó al valorar la categoría poética e intelectual de su

admirado autor; es un rasgo de su sentido crítico que cabe explicar, pero de ningún modo defender.

Quitando a Poe, Baudelaire no se ocupó de autores extranjeros, si pasamos por alto el elogio —tan desigual— que le inspiró Hoffmann o los indecisos comentarios sobre Heine [81]. En cambio, las reseñas críticas le permitieron definir sus gustos en relación con la historia inmediata de la literatura francesa. Ambivalente había de ser por fuerza la actitud ante el romanticismo de los años juveniles. Baudelaire reconoce que «Victor Hugo, Sainte-Beuve, Alfred de Vigny, habían rejuvenecido o, más aún, habían resucitado la poesía francesa, muerta desde Corneille»; que el romanticismo «nos devolvió de nuevo la verdad de la imagen», «destruyó los tópicos académicos» y «ha hecho prevalecer la gloria del arte puro» [82]. El crítico destaca en lo romántico la tendencia satánica o demoníaca del arte moderno, la línea de Beethoven, Maturin, Poe, Byron, Musset (según la rara e incongruente genealogía que se le ocurre): «El romanticismo es una gracia, celestial o infernal, a la que debemos estigmas eternos» y «la expresión más reciente y más actual de lo bello» [83]. Pero también puede hacer resaltar otro aspecto del movimiento romántico, su «intimidad, espiritualidad, color, aspiración hacia lo infinito» [84]. Entre los románticos, la mayor admiración se la lleva Chateaubriand: «el gran gentilhombre de las decadencias, que quiere volver a la vida salvaje» [85]. Baudelaire admiraba también la poesía de Sainte-Beuve en el juvenil *Joseph Delorme,* que es «las *Flores del mal* de ayer» [86], y a Pétrus Borel, que le atraía como *poète maudit* más o menos emparentado, por su pesimismo y su diletantismo [87].

Nuestro crítico no escribió largo y tendido más que sobre dos poetas de anteriores generaciones: Hugo y Gautier. Como con ambos tuvo relaciones personales, su crítica está coloreada por la política literaria. El retrato de Hugo va desde la más encendida admiración hasta el denuesto furioso sobre su «estupidez». Se ve que en el fondo Baudelaire admiraba a Hugo por lo que tenía de gran poeta, pero que no podía simpatizar con sus ideas ni con su modo

de ser. Desde muy pronto le había comparado con Delacroix, comparación en que Hugo salía muy malparado. No es éste realmente un romántico, si por romanticismo se entiende intimidad y espiritualidad. Es un artesano pulcro y ordenado, no un creador: «El señor Victor Hugo deja ver en todos sus cuadros, líricos y dramáticos, un sistema de alineaciones y contrastes uniformes. Hasta la excentricidad adopta en él formas simétricas... Es un compositor de decadencia o de transición, que se sirve de sus utensilios con destreza verdaderamente admirable y curiosa. El señor Hugo era académico por naturaleza ya antes de nacer» [88]. Baudelaire le encuentra «demasiado material, demasiado atento a las superficies de la naturaleza», demasiado pintor-poeta [89]. Más adelante, variando levemente los términos, repite que este hombre es «un gran poeta escultórico, de ojos cerrados a la espiritualidad» [90]. En el largo ensayo consagrado a la estética de las correspondencias, el crítico las ve justamente ejemplificadas en Hugo. Caracteriza bien «esas turbulencias, esas acumulaciones, esos derrumbamientos de versos, esas masas de imágenes tempestuosas», doliéndose de que el público «ignore las partes misteriosas, sombrías, las más encantadoras de Victor Hugo»; le llama «el rey de los paisajistas» y alaba la *Légende des siècles* como «el único poema épico que podía crear un hombre de su tiempo para los lectores de su tiempo» [91]. Grandeza, universalidad, capacidad para lo extraordinario y lo inmenso, son cualidades celebradas en él, pero incluso aquí, cuando Baudelaire quería agradar a Hugo, es manifiesta la falta última de simpatía. La declaración con que se abre el artículo principal, donde se describe a Hugo como «siempre dueño de sí y apoyado en una sabiduría abreviada, constituida por unos cuantos axiomas irrefutables» [92], parece velar apenas el disgusto ante tantas vaciedades. A veces Baudelaire le critica su didacticismo y su sentimentalismo social. La tardía reseña de *Les misérables* choca, a primera vista, por su actitud evasiva frente a «un libro de caridad», pero el crítico concluye afirmando sin rebozo su propio sentir sobre la caída y el pecado original del hombre, en contra de la absoluta confianza del novelis-

ta en la bondad natural humana [93]. En la intimidad Baudelaire llegó a calificar el libro de «inmundo e inepto», y acusó a Hugo de «no ver más que su propio ombligo» [94]. Hubo sin duda razones políticas que enconaron el antagonismo. La cosa pasó a ser del dominio público cuando Baudelaire dirige una carta anónima al director de *Le Figaro* (14 de abril de 1864), donde protesta de que se tome por excusa celebrar el nacimiento de Shakespeare para hacer manifestaciones contra el Gobierno, y se refiere con punzantes comentarios al libro de Hugo sobre Shakespeare: «por un impenetrable espíritu de mistificación, Dios ha amalgamado la necedad con el genio» en la persona de su autor [95]. Los encuentros con Hugo y su familia, en Bruselas, no mejoraron el panorama. Según escribía Baudelaire, «los tres, madre e hijos, ¡son tan toscos y tan estúpidos como el padre!», y no dejaba de pensar, aun antes de que Hugo llegase a Bruselas: «Se puede ser a la vez un hombre culto y un patán, como al mismo tiempo se puede poseer un genio especial y ser tonto» [96]. Y es que Baudelaire, aunque deslumbrado por el genio del más famoso poeta de su tiempo, le encontraba, sin incongruencia alguna, falto de verdadera espiritualidad, de verdadera inteligencia.

Con respecto a Gautier no se acusa ya esa ambivalencia. Tanto la dedicatoria de *Les fleurs du mal* —«Al poeta impecable, al perfecto mago de las letras francesas, a mi muy querido y muy venerado maestro y amigo Théophile Gautier» [97]— como los dos artículos rendidísimos que celebran las virtudes de Gautier —el desdén aristocrático hacia las masas, la devoción por la belleza y por un arte limpio de moralejas y sensiblerías, el amor a la palabra, a la perfección, a superar lo difícil, y la melancolía bien templada con «el consuelo traído por las artes, por todos los objetos pintorescos que alegran los ojos y divierten el espíritu» [98]—, constituyen juntamente un cálido y entusiasta peán en honor de un artista algo mayor, pero de la misma cuerda. La carta a Hugo en que Baudelaire le confesaba «confidencialmente» que conocía «las lagunas del asombroso espíritu» de Gautier [99] hay que descartarla como lo que signi-

fica, mera diplomacia entre bastidores. Porque cuando habla en público, los comentarios de nuestro autor cantan tan alto la grandeza y perfecciones de Gautier, tan caballerescamente desprecian las indudables objeciones a su falta de humanidad, que sólo se impone una deducción: no tenía ojos —de verdad— para las limitaciones de aquel artista, si virtuoso, brillante y pintoresco de un lado, vacuo y monocorde de otro.

Con Banville se muestra Baudelaire mucho más crítico. En un artículo temprano le ataca —sin mencionar su nombre— junto con toda la «escuela pagana» (Ménard y Leconte de Lisle, suponemos) por sus blasfemias contra el cristianismo. Fútiles le parecen los esfuerzos de dichos poetas por volver atrás la rueda de la historia y componer *pastiches* de lo antiguo, ese querer ser «plásticos», el admirar «la forma» a cualquier precio [100]. En un ensayo posterior elogia a Banville como poeta lírico, donde «lírico» significa, según la terminología baudeleriana, «que suspira por el Paraíso perdido». Aun recordando que este artículo servía de introducción a una de las selecciones de los *Poetas franceses,* de Crépet, hemos de reconocer que el tono de su conclusión —con la proclamación de Banville como «un verdadero clásico»— es sinceramente laudatorio, pese a que no oculte las reservas esenciales del crítico frente a un poeta que ignora las tendencias satánicas de la poesía moderna, carece de disonancia e ironía, y «no expresa más que lo que es bello, alegre, noble, grande, rítmico» [101].

El culto de Banville a la belleza, a la antigüedad pagana, a la pura maestría del oficio, no agradaba mucho a Baudelaire, pero tampoco le molestaba. Lo repulsivo para él es el sentimentalismo, la emoción chorreante, con su exhibición del yo: «Los monos del sentimiento son, por lo general, malos artistas» [102]. Según dice, «el grito del sentimiento es absurdo siempre», y esa «poesía del corazón» que cree en la pasión infalible no pasa de ser una aberración estética [103]. He aquí su advertencia: «A propósito del sentimiento, del corazón y de otras porquerías femeninas, ¡acordaos de la profunda frase de Leconte de Lisle: *Todos los elegíacos son una gentu-*

za!» [104]. Baudelaire cubre de improperios a Lamartine, a Béranger y muy especialmente a Musset, «maestro de lechuguinos» y «mal poeta» cuyos libros pueden encontrarse en los dormitorios de las prostitutas, «lánguido enterrador», «femenino y sin doctrina» [105]. Blanco predilecto del airado crítico es George Sand, «mala bestia», «latosa», «charlatana», «estúpida criatura» [106]. Ni *Parnaso* neopagano, ni romanticismo sentimental: así define Baudelaire su propia posición dentro de la tradición francesa. Sin embargo, en las dos excepciones que hace no anduvo muy atinado: primero, aceptar a Gautier, nada invulnerable por cierto a las críticas contra la escuela pagana, y luego esa curiosa debilidad por la Sra. Marceline Desbordes-Valmore, a la que caracteriza con simpatía, disculpándole su vaguedad sentimental [107].

Sorprende que la mejor crítica de Baudelaire sea la dedicada a la novela. El borrador de un ensayo sobre Choderlos de Laclos —autor que en aquel tiempo no recibía la menor atención crítica— revela aguda intuición al hablar de su «potencia de análisis raciniano» [108]. También son penetrantes, dentro de lo fortuito, los comentarios acerca de Balzac, que prescinden de la etiqueta de «realismo» para verle como un «visionario apasionado» más que como mero observador [109]. Y el ensayo sobre *Madame Bovary* supone un triunfo de la simpatía imaginativa en una época en que tan mal se interpretaba a Flaubert. Baudelaire entiende este libro como una «apuesta», un alarde de fuerza destinado a demostrar que cabe escribir una obra de arte con el más trillado de los temas, el adulterio, «el más aporreado organillo» [110]. Defiende el crítico la moralidad implícita en la novela, su alta objetividad, y no deja de notar que Emma tiene algo de su autor. Flaubert inyectó sangre de hombre en las venas de su criatura, le dio imaginación, energía presta para la acción, afán inmoderado de seducción y dominio, hizo de ella un dandi y hasta un histérico poeta. Donde Baudelaire se pasa de la raya es al ver en Emma a una gran mujer que persigue lo Ideal: con ello deslucía una intuición penetrante para aquel tiempo, en que se tenía a Emma por mujer débil y ridícula. De nuevo exage-

ra nuestro autor al observar un estrecho paralelismo entre *Madame Bovary* y los fragmentos de *La tentation de Saint Antoine* que había podido conocer por lo publicado en unas entregas de folletín. «Fácil me hubiera sido», asegura, «encontrar bajo el minucioso tejido de *Madame Bovary* las altas facultades de *ironía* y de *lirismo* que iluminan tan de lleno la *Tentation de Saint Antoine*». Percibe en ambas obras «esa facultad doliente, subterránea y rebelde» que Flaubert trató de ocultar en *Madame Bovary,* pero a la que dio rienda suelta en *La tentation.* Según Baudelaire, esta última obra será «la más interesante, evidentemente, para los poetas y los filósofos» [111].

Pero la reseña de *Madame Bovary* constituye una perla única dentro de la pura crítica literaria de nuestro autor. Tan breve muestrario se debe al carácter ocasional y de limitado radio de sus reseñas, así como a lo diplomático y tópico de estos trabajos, pero también a que Baudelaire no acertó a encontrar una relación apropiada con la crítica ni a formular una certera teoría sobre ella. Sabía, sí, que «natural y fatalmente, todos los grandes poetas se hacen críticos. Compadezco a los poetas que se guían sólo por el instinto; los creo incompletos...; es imposible que un poeta no lleve dentro un crítico... Considero al poeta el mejor de los críticos todos... Diderot, Goethe, Shakespeare, fueron productores todos, y todos admirables críticos» [112]. No obstante, la inclusión de Shakespeare en esa lista indica que Baudelaire no pensaba aquí en la crítica como teoría o enjuiciamiento de otros autores, sino simplemente como autocrítica, como reflexión consciente, como el «cálculo» que siempre contrapuso a la mera inspiración. A veces reconoce, desde luego, que la crítica toca con la metafísica, que requiere un sentido de la variedad dentro de la unidad, de los varios aspectos de lo absoluto [113]. Pero, con mayor frecuencia, se declara receloso del sistema, «una especie de maldición» que obliga y obliga al crítico a inventar otro nuevo; y es como si, en definitiva, la crítica no sirviera para nada: «Hay en las producciones múltiples del arte algo siempre nuevo que escapará eternamente a las reglas y a los análisis

de escuela» [114]. En cierta ocasión formuló Baudelaire su ideal de crítica simpatética, y exigía lo siguiente de quienes la cultivan: «Así, pues, para representar bien la obra tenéis que *meteros en la piel* del ser creado, penetraros profundamente de los sentimientos que él expresa y sentirlos con tal intensidad que os parezca que esa obra es totalmente vuestra» [115]. Pero, generalmente, en su crítica literaria no hizo ningún esfuerzo por alcanzar una gran coherencia estética o por «meterse en la piel» de otro. Se contentó con cumplir sus propios requisitos:

> La mejor crítica es la que es divertida y poética; no aquella, fría y algebraica, que, so pretexto de explicarlo todo, no muestra amor ni odio y se despoja voluntariamente de toda especie de temperamento...; para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política: es decir, estar hecha desde un punto de vista exclusivo, pero que abra los mayores horizontes [116].

¡Buen ideal para un poeta y un artista creador! Realmente, en su crítica de arte y en muchas reflexiones dispersas sobre estética, Baudelaire avanzó mucho más en el camino de una teoría coherente. Pero su crítica literaria propiamente dicha siguió siendo «parcial, apasionada, política».

Stéphane Mallarmé (1842-1898)

Stéphane Mallarmé ha logrado fijar con fuerza en la mente del público la idea de una poesía pura, oscura y hermética, si bien no tanto por sus teorías como por su obra misma, austera y difícil, y por su ejemplo personal como Sumo Sacerdote de la poesía. Las ideas estéticas de Mallarmé se hallan desperdigadas por sus preciosos ensayos, caprichosamente vagos e intrincados, ensayos que fueron recogidos por primera vez en *Divagations* (1897); pero suelen estar expresadas con superior claridad en sus cartas y entrevistas.

Se trata de un sistema conceptual mucho más trabado y congruente de lo que podrían hacer suponer sus formulaciones oblicuas y altamente metafóricas.

Como teórico deriva Mallarmé de Poe y de Baudelaire, aunque difiere radicalmente de ellos en ciertos puntos capitales. De Poe habla con verdadera adoración: «mi gran maestro» [1], «el alma poética más noble que haya vivido» [2], «el príncipe espiritual de esta época» [3]. Mallarmé tradujo los poemas de su ídolo, viendo en casi todos «obras maestras únicas» [4], y en cuanto a teoría poética, de él tomó la insistencia sobre el cálculo y el efecto, la aversión a la inspiración romántica, el culto de la obra y del oficio. *The Philosophy of Composition* le parece una «teoría poética muy nueva» y que hay que defender contra cualquier cargo de «superchería». Esas páginas de Poe, aun suponiendo que fuesen escritas después del poema que comentan y que no tuviesen ningún «fundamento anecdótico», seguirían siendo «sinceras». Poe le enseñó que «es preciso eliminar de la obra moderna todo azar, que sólo fingido puede estar allí; ...el eterno batir de alas no excluye una mirada lúcida que escrute el espacio devorado en su vuelo» [5]. Protesta Mallarmé contra la opinión común que corre sobre el poeta ideal: «no es ese gran epiléptico que nos pintan, desmelenado, extraviados los ojos, borbotando de un golpe, sin inmutarse, versos fáciles e incoherentes bajo la inspiración de no sé que Musa parlanchina, sino un pensador muy serio que concibe con fuerza y que envuelve sus concepciones en imágenes atrevidas y lentamente cinceladas» [6]. En Mallarmé, al igual que en Poe, el concepto de la poesía como cálculo de efectos se combina con una aspiración hacia la pura belleza, pero el ideal del francés está lejos de la belleza sentimental, etérea y «superna» del americano; es algo mucho más austero, gélido, glacial, y a la vez pavorosamente, fascinantemente tenebroso y hasta vacío.

La relación con la estética de Baudelaire es más tenue que con la de Poe. Mallarmé comparte con Baudelaire los puntos de vista comunes con Poe, pero no cree en la imaginación creadora, en el

dominio y asimilación de la realidad, ni en esa identificación de sujeto y objeto que constituye la entraña, romántica al fin, de la estética baudeleriana. Si Mallarmé habla alguna vez de correspondencias y analogías, método que utiliza en sus poemas desde luego, no comparte en cambio la filosofía general de un universo de símbolos o jeroglíficos, ni se interesa en particular por la retórica de las metamorfosis. El pasaje arriba citado de Baudelaire: «Hay en la palabra en el *verbo,* algo *sagrado* que nos impide hacer de ella un juego de azar», donde se habla de la lengua como de «hechicería evocatoria» [7], aunque aislado en los escritos de su autor, indica mucho más claramente las grandes preocupaciones de Mallarmé que el resto del pensamiento estético baudeleriano.

Propio de Mallarmé es extremar en sentido lógico o ilógico otras viejas ideas que en nada dependen de Poe ni de Baudelaire. A lo que se me alcanza, es el primer escritor que, radicalmente descontento del lenguaje de la comunicación cotidiana, pretende construir una lengua poética enteramente nueva. Cierto que *il trobar clos* y Góngora (a quien no llegó a conocer nuestro autor) habían intentado algo semejante, y que hasta Collins se imaginaba al poeta como un inventor de la dicción. También un casi contemporáneo, Gerar Manley Hopkins, se forjó una lengua poética personalísima. Pero el propósito de Mallarmé es mucho más absoluto. El lenguaje de la comunicación, en su «uso bruto, inmediato», queda ahora separado del «lenguaje esencial» de la poesía [8], y no sólo ni principalmente por esnobismo (aunque se le haya acusado de ello), ni por desdén aristocrático hacia la manada común, ni aun por ansia de experimentación poética, sino por lo profundamente insatisfecho que le dejaba el lenguaje como tal. Con tono sarcástico apunta Mallarmé que «para intercambiar pensamientos humanos, acaso le bastaría a cada uno, sin decir palabra, poner una moneda en la mano de otro o recibirla de él» [9], ya que en nuestra civilización comercial para nada hace falta pensar. Pero tampoco vale como material poético el lenguaje cotidiano empleado con función narrativa, didáctica o descriptiva, usos que Mallarmé identifica con los

del periodismo y el reportaje utilitario. Todos los idiomas históricos son deficientes porque no colman el ideal mallarmeano: la lengua hecha «lengua verdadera, la lengua como magia, y las palabras como cosas». «La diversidad de los idiomas terrenales impide que alguien profiera palabras que, de otro modo, por su acuñación única, resultarían la Verdad misma materializada. Esta prohibición rige en la naturaleza... a fin de que no haya razón válida para tenerse por Dios» [10]. Es de presumir que sólo Dios sabe la verdad, y que las palabras auténticas expresarían la verdad absoluta. En alguna ocasión, Mallarmé juega con el proyecto de una nueva lengua universal como la que había soñado Leibniz y como las que los lógicos matemáticos han ido inventando a su peculiar manera; pero de hecho lo que se propone más bien, en cuanto poeta, es transformar la lengua francesa en un idioma poético especial. Él mismo ha descrito y apurado sistemáticamente la mayoría de los recursos tradicionales, con objeto de separar la lengua poética del habla ordinaria.

Mallarmé creía en cierta relación fija entre sonido y sentido que el poeta ha de descubrir y utilizar. El simbolismo sonoro le parecía una «ciencia del futuro», si bien él trató de investigarla por su cuenta en *Les mots anglais* (1877), obra de estrambótico aficionado. Así, los vocablos ingleses *sneer* (mofa, etc.) y *snake* (serpiente) comparten el grupo *sn,* que es un «diagrama siniestro», en tanto que *fly* (mosca) y *flow* (flujo), con su grupo *fl,* tienen algo de ascensional y fluido [11]. También René Ghil, en su *Traité du verbe* (1887), para el que el propio Mallarmé escribiría unas observaciones preliminares, elaboró un mecánico esquema del simbolismo sonoro, al que dio el nombre de «instrumentación poética». Y Maurice Grammont, en *Le vers français* (1913), ordenó en cuadros sistemáticos ese simbolismo con relación a la lengua francesa; pero ni siquiera él ha conseguido librarse de esas interpretaciones y asociaciones subjetivas que Mallarmé quería excluir en teoría. Además, a juicio de Mallarmé, la sinestesia está incrustada en la lengua misma. Se queja, por ejemplo, de que en francés *jour* tenga una vocal oscura y *nuit* una clara, cuando debería ser al revés [12]. Esquemas sonoros, alite-

raciones, rima, constituyen uno de los planos de los procedimientos poéticos. El otro está formado, naturalmente, por el metro, que con su hechizo rítmico consigue aislar la palabra del habla ordinaria, traza como un círculo mágico alrededor del poema y «compensa los defectos de las lenguas» [13]. El metro tiene un poder amalgamante sobre las palabras que lo componen. El verso deviene «un elemento nuevo en sí y por sí, que devora sus propias palabras» [14]. Y así, las palabras «se reflejan unas en otras hasta parecer que ya no tienen color propio y que no son sino las transiciones de una gama» [15].

Según lo concibe nuestro crítico, este estrato sonoro de la poesía causa los mismos efectos que la música; pero, a diferencia de muchos contemporáneos que pedían «De la musique avant toute chose», él no confundió los sonidos de la una con los de la otra, ni se propuso convertir en música la poesía. Y aunque escriba en una carta: «Je fais de la musique» [16], no se le oculta que la música del verso carece de sustancia si el lenguaje no confiere un sentido a esas sonoridades. Pretende Mallarmé que la palabra, el verso, alcanza en la aproximación inmediata al alma «la misma gozosa altura a que puedan exaltar los instrumentos de cuerda o metal» [17]. Para él, la música tiene el mismo sentido que entre los griegos; es el ritmo de la Idea, «el conjunto de relaciones que existen en el todo» [18], algo más divino que una sinfonía: «La Poesía, cuando próxima a la idea, es Música por excelencia; no admite inferioridad alguna» [19]. Por mucha admiración que le inspire Wagner, está lejos de subordinar la poesía a la música (en su especial sentido) o de aspirar a una síntesis semejante a la que pretendía el compositor. Lo que Mallarmé hace, más bien, es anexionarse a Wagner para la poesía:

> En Wagner... yo no percibo teatro en su acepción estricta (mucho más se encontrará sin disputa, desde el punto de vista dramático, en Grecia o en Shakespeare), sino la visión legendaria que se precisa bajo el velo de las sonoridades y que se mezcla con ellas; además, sus partituras, comparadas con las de Beethoven o Bach,

> no son puramente musicales. Algo especial y complejo es lo que resulta: la Ficción o Poesía, situada en la confluencia de las otras artes, salida de ellas e imponiéndoles su señorío [20].

Para Mallarmé, la poesía es, sin la menor duda, el arte supremo.

Pero más aún que organizando el material sonoro, Mallarmé quiere crear este lenguaje poético cambiando el significado de las palabras: ya empleándolas en su sentido etimológico, con denotaciones insólitas para el habla ordinaria (que a veces parecen sacadas de una rebusca en el Littré [21]); ya incluyendo neologismos de significado adivinable o arcaísmos ocasionales; ya, sobre todo, elaborando una nueva sintaxis que rompa con las relaciones corrientes en la estructura de la frase francesa, así como con los usos y distribuciones establecidos en las partes del discurso. Se ha dicho que Mallarmé estaba influido por la sintaxis inglesa, pero poco se gana en claridad trasvasando fielmente al inglés las construcciones del poeta. Mucho mayor es su deuda con el latín que con el inglés; y, en cuanto a la sintaxis mallarmeana, no es inglesa ni francesa en general, sino propia y personalísima [22].

En una fase tardía de su carrera, Mallarmé utiliza —como nuevos procedimientos de ruptura con lo convencional— la disposición gráfica o pictórica de la página impresa, e incluso la contextura material del libro. Con ello se vuelve a una antigua idea: recordemos la poesía gráfica de la Antología Griega, los poemas persas con diseños, el *Altar* y el *Churchfloor* de George Herbert. Después de Mallarmé, la ordenación gráfica de los versos ha sido adoptada por Apollinaire, E. E. Cummings y muchos otros poetas modernos. En *Le coup de dés* mallarmeano se emplean recursos gráficos para sugerir el tema de la constelación de las estrellas, pero es la colocación de los versos y palabras en la página impresa lo que sirve para evocar jerarquías de importancia, énfasis o anti-énfasis, de igual modo que los espacios en blanco indican intervalos, pausas y silencios. Resulta evidente que el poeta pensaba en una partitura musical como modelo. La disposición de la página, abarcable de

un vistazo, se proponía desligar a la poesía del tiempo, conseguir un efecto estático parecido al de un cuadro. Hasta la materialidad del libro —el tipo de plegado, el formato— había de contribuir al efecto provocado por la obra de arte. Este giro hacia el grafismo pictórico (*l'écriture*) deja ver la creciente desconfianza de Mallarmé en el elemento sonoro de la poesía, la renuncia total a competir con la música (que había sido su ambición al principio), el refugio en una lectura solitaria y callada. Es un cambio que tiene su paralelo en el hecho de haber abandonado el metro regular para usar el verso libre, verso que hasta entonces le había parecido descosido y caprichoso y cuya invención había anunciado él mismo al público inglés con la horrorizada frase: «On a touché au vers» [23].

Pero todo esto no es sino una relación descriptiva de lo que quería decir Mallarmé con su famoso verso de *Le tombeau d'Edgar Poe:*

Donner un sens plus pur aux mots de la tribu.

Su verdadera originalidad sólo se pondrá de manifiesto al comprender cómo se justifica toda esa empresa de crear un lenguaje poético especial, tan alejado del de la comunicación corriente. Se trata de un propósito negativo antes que otra cosa: apartarse de la realidad, excluir del verso la sociedad, la naturaleza y aun la misma persona del artista. No habrá que subrayar el antinaturalismo implícito en todo ello. El arte de Mallarmé no puede ser descriptivo: no toca al poeta nombrar un objeto, sino sólo sugerir y evocar, y de ahí el uso constante de elipsis y perífrasis por parte del nuestro. El arte no es algo personal o lírico, ni tiene por qué serlo: «la obra pura implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras» [24]. El poeta es un sacerdote, entregado a su arte, al que sirve humildemente, ascéticamente, en profunda soledad, sin esperar gloria o ganancia personal. Cuando estaba trabajando en *Hérodiade,* escribió Mallarmé a un amigo: «yo ahora soy impersonal; no el Stéphane que conociste, sino una

aptitud que tiene el Universo Espiritual para verse y desenvolverse a través de lo que yo he sido» [25]. Que desaparezca el poeta le parece «el gran descubrimiento contemporáneo» [26]. Para Mallarmé, poeta y hombre son seres enteramente distintos, contra lo que Taine pensaba: «Lo que yo le reprocho a Taine es el pretender que un artista no es más que el hombre llevado a su suprema potencia, mientras que yo creo que se puede tener perfectamente un temperamento humano muy distinto del temperamento literario... El artista *se hace* ante el papel. Taine, por ejemplo, no cree que un escritor pueda cambiar radicalmente su manera, lo cual es falso: yo lo he observado en mí mismo» [27]. Sí, había cambiado desde los primeros estilos parnasiano y baudeleriano hasta la concisión y complejidad de sus versos maduros.

El desprecio aristocrático hacia los filisteos está muy patente en los escritos tempranos. Ya el artículo *L'Art pour tous* (1862) proclama con valentía la necesidad del «misterio en el arte», lamenta que se enseñe la poesía en la escuela y observa cómo individuos que no osarían pronunciarse sobre un aspecto técnico en pintura o música están prontos a dictaminar sobre poesía, simplemente porque ellos también se valen del lenguaje. Y en realidad la poesía es cosa sólo accesible a contadísimos seres: «El hombre puede ser demócrata; el artista se desdobla y tiene que seguir siendo aristócrata». Blasfemia le parece a Mallarmé la esperanza de popularizar el arte; y grotesca, si es que no lamentable, la idea de un poeta de los trabajadores. Ni Corneille, ni Molière, ni Racine —pese a las apariencias—, son populares: «sus nombres, tal vez; pero sus versos es falso que lo sean». Y concluye el crítico, con una exhortación de tono nietzscheano: «Que las masas lean moralidades, pero, por piedad, no les deis nuestra poesía para que la echen a perder. Oh poetas, siempre habéis sido altivos; sed más, sed desdeñosos» [28].

Andando el tiempo, Mallarmé aventuró varias propuestas de cómo podía el arte escapar de su aislamiento y hacerse colectivo, e incluso nacional y popular. En un ensayo sobre Richard Wagner, *Rêverie d'un poète français* (1885), admira la síntesis lograda por

este compositor entre drama íntimo y música ideal, su éxito al entronizar el Mito en los escenarios; de lo que desconfía es de que en Francia pueda crearse algo semejante, pues al espíritu francés, según dice, «le repugna la Leyenda, de acuerdo en esto con el Arte en su integridad, que es inventor» por excelencia: será —suponemos— porque la libérrima Imaginación no puede contentarse con reproducir un mito tradicional. Tal vez los franceses aceptarían una Fábula en vez de un Mito o, posiblemente, un mito despojado de su individualidad, en vez de muchos mitos. Podrá nacer así un tipo, un héroe sin nombre, alguien por el estilo de un Hamlet o de su Igitur. Vagamente se entrevé aquí un teatro, un ritual bajo los auspicios de la Ciudad; pero en la misma página parece haber dudas no sólo en cuanto a la necesidad de actores efectivos, sino de cualquier clase de exteriorización: «¡Será que un hecho espiritual, el florecer de símbolos o su preparación, necesita para desenvolverse muy otro lugar que el ficticio foco de visión asaeteado por los ojos de una multitud!» [29]. A veces se apunta a algo así como un *monodrama* o, posiblemente, una oda distribuida entre varias voces. Más tarde, en el ensayo *Catholicisme* (1895), parece sugerirse un arte litúrgico, semejante a la Misa: un misterio de la Pasión que valga para las cuatro estaciones y que llegue a transmitir «la autenticidad de las palabras y la luz triunfal de la Patria, o del Honor y la Paz». Invoca Mallarmé el ejemplo de la antigua música sacra, del coro o capilla, de los sones del órgano; pero en un *postscriptum* (que después suprimiría) insiste en que su intención es puramente secular: preferiría el ridículo nombre de anticlerical a que le tomaran por uno de los místicos neocatólicos en boga [30].

Vagas y desconcertantes resultan todas estas propuestas de arte social. Creer que «la poesía está hecha para el fausto y las pompas supremas de una sociedad constituida en la que tendría su sitio la gloria, de la que la gente parece haber perdido toda noción» [31], es nebulosa teorización de Mallarmé, tan alejada de la realidad como los intentos —patéticamente frustrados— que describe en su apunte *Conflict,* de encontrar algún modo de íntima relación con

los trabajadores. En la práctica, Mallarmé bien ve que «esta sociedad no permite vivir al poeta», el cual es «un hombre que se aísla para esculpir su propia tumba» y «se levanta en huelga contra la sociedad» [32]. El único arte posible, según nuestro crítico, es un arte solitario, austero, que culmina en una obra «arquitectural y premeditada», divino e intrincado organismo al que llama el Libro [33]. No caigamos en el error de entender este libro como simple amor de bibliófilo. Lo que atrae a Mallarmé es, precisamente, lo que el Libro tiene de insuperable seguro de inmortalidad, afirmación indudable de un arte perenne. Libro reproducible casi sin límite y que, como la Biblia, hará de la poesía, de su poesía, algo universal, duradero, indestructible, inmortal. Aquellos cuidados recursos fónicos, y los cambios semánticos, y todo el peculiarísimo lenguaje de la poesía, están destinados a eliminar el azar y la contingencia que afligen al lenguaje común. Y con ello se erigirá una estructura de impar coherencia, como un sistema de símbolos numéricos al que no puede mudarse ni una tilde sin que el edificio entero se venga abajo. Lógicamente, tal Libro sólo puede ser uno, como no puede haber sino un único lenguaje universal [34]. Más aún: el Libro (respecto al cual los escritos de Mallarmé no eran sino esbozos) existiría por sí solo, con independencia de la mente del autor o del lector [35]. Sería como el lenguaje que se crea a sí mismo. Para Mallarmé, el Verbo no fue en un principio, sino que será al final de todo.

Recientemente se han publicado notas y apuntes tardíos escritos por Mallarmé con vistas al gran Libro [36]. Por lo que se advierte, él tenía una idea más concreta de esa obra de lo que daban a entender las vislumbres impresas. Su propósito era constituir no menos de veinte volúmenes de 489, 384 o 320 páginas cada uno, a lo que parece, y que habrían de leerse en voz alta a un selecto grupo de 24 oyentes, y a lo largo de cinco años, por el mismo autor, cuya tarea sería la de un «intérprete» u «operador». Mallarmé calculó hasta los pormenores económicos: se fijaba una cuota de 500 francos, que se reembolsaría una vez vendidos a las masas no privilegia-

das 480.000 ejemplares del Libro. Cada ejemplar iba a suponer un beneficio de un franco y el ingreso total se elevaría a 480.000 francos, suma nada despreciable a finales del siglo XIX. La lectura pública del manuscrito se celebraría en un local reducido, limitación grata todavía para Mallarmé en su deseo de una como conciliación entre libro impreso y teatro íntimo. Y la lectura no se reduciría a mera recitación. Iba a haber también interpretación efectiva y, particularmente, un constante barajar de las hojas de los volúmenes a fin de que adquiriesen nuevos significados en nuevos contextos: «Y en virtud de este juego, el volumen, pese a la impresión fija, se hace móvil: de la muerte vuelve a la vida» [37]. Pero, a pesar de estas especulaciones tan desconcertantes como mecánicas, que hasta incluyen el proyecto de fijar anuncios en las páginas o espacios en blanco [38], las notas son de lo más vago en cuanto al texto concreto del «Libro»; ni siquiera queda claro si iba a estar en prosa o en verso, y las indicaciones acerca de sus temas o «mitos» defraudan por lo esquemáticas: cierta situación grotesca creada por una señora que invita a un visitante al que, sin embargo, no se le permite comer y que éste, abocado a morir de hambre, resuelve comiéndose a la señora; un hombre que se enfrenta en la playa con dos mujeres; otro, vivo, que muere de hambre en su tumba. Sería injusto juzgar estos apuntes como obra acabada, pero cuesta trabajo creer que Mallarmé tomase en serio todo ese plan de lecturas y de enormes tiradas. (Cierta ironía juguetona y melancólica mueve a simpatía, aunque no nos convence de lo factible del plan.) Las indicaciones sobre el contenido, tan fragmentarias, tan patéticas por lo incompletas y borrosas, hacen pensar que Mallarmé no supo resolver el ambicioso problema de crear el Libro «canónico», la Biblia exigida por su teoría. Parece haber sentido un fuerte deseo de eso que él llama «prueba» o «confirmación», la impresión de que lo que había escrito no era una invención arbitraria y subjetiva, sino, cabalmente, el único Libro que es realidad y lenguaje verdadero. Sin embargo, no podía pasar de ver el problema y de apuntar que podría ser resuelto mediante la aprobación y reconocimiento

públicos [39], porque no hay duda de que toda la idea de un libro único, de un lenguaje «verdadero», es un completo error. Está en contra de toda la diversidad de lo real que manifiesta la evolución histórica. Se trata de un desesperado y heroico tirar los dados que, aun así, nunca llegará a abolir el azar.

Tal Libro aspiraba a dar una «explicación órfica de la Tierra, que es el único deber del poeta» [40]; había de ser un libro de magia que sugiriese o evocase el misterio central, lo inefable, la Idea, el Silencio, la Nada. Vocablos todos que casi se usan como sinónimos, pero no me parece que plantee ningún problema peliagudo eso que se ha exaltado como la estética negativa de Mallarmé. Hay un fundamento psicológico, sin duda, para explicar el sentimiento de esterilidad, impotencia y silencio final. Nuestro poeta ha descrito en muchas cartas, y especialmente en las enviadas desde Tournon, cómo agonizaba sobre su trabajo, más quizá que cualquier otro escritor. Era un perfeccionista, con un elevadísimo ideal de lo que debería ser la poesía; un escrupuloso artífice que se propuso algo imposible por su misma naturaleza, un libro que acabase con todos los libros: «todo en el mundo existe para desembocar en un libro...; himno de armonía y júbilo, como puro conjunto que agrupe (en alguna circunstancia fulgurante) las relaciones entre todas las cosas» [41]; en suma, un compendio mágico del universo. Pero, sean cuales fueren los recovecos psicológicos, poco hay que nos hable de contemplación sobrecogida en la paradoja central de Mallarmé. Como muchos poetas anteriores, quiere expresar el misterio del universo, pero este misterio no sólo lo siente insoluble e inmensamente tenebroso, sino también hueco, vacío, silencioso: la misma Nada. Desde muy pronto, Mallarmé abandonó la religión y, como tantos ateos, parece que vaciló entre el materialismo o el agnosticismo y alguna forma de ocultismo. Es inverosímil que tuviese algo más que un conocimiento superficial de Platón o de Hegel, con los que se le ha relacionado. Ni hay que echar mano de la francmasonería, el budismo, Schopenhauer o Schelling (ni de Wagner como intermediario), según otros han hecho [42]. Para explicar a Mallar-

mé, o al menos sus teorías poéticas, no se requiere sino la atmósfera del pesimismo ateo del siglo pasado y cierto conocimiento de la tradición estética neoplatónica en sus ideas generales. El arte busca lo Absoluto, pero desespera de alcanzarlo: la esencia del mundo es la Nada, el Nirvana, y nada puede hacer el poeta sino hablar de esta Nada, de este Silencio.

Mallarmé no es un místico, en el sentido de que aspire a algún contacto con lo sobrenatural. Ni siquiera tiene que ver con la mística esa despersonalización que pone como exigencia. Se trata ahí de renunciar a la personalidad con objeto de reflejar mejor el universo y sus enigmas. Impersonalidad significa objetividad, verdad. El arte pugna por alcanzar la Idea, que es inexpresable en última instancia, y se hace tan genérico que se vacía de cualquier rasgo concreto. Mallarmé califica al espíritu francés de «estrictamente imaginativo y abstracto, y poético por tanto» [43]. Para él, una palabra tan general como «flor» es poética precisamente porque sugiere lo uno, «ausente de todo ramillete» [44]. De ahí que el arte sea a la vez abstracto y oscuro. Y adonde apunta no puede ser sino al misterio. El arte tiene que «evocar, en deliberada sombra, el objeto callado, por medio de palabras alusivas, nunca directas» [45]. Un procedimiento para conseguir este efecto sería el «símbolo», vocablo que rara vez usa el crítico. Así, sin usarlo, dice que el arte ha de «instituir una relación exacta entre imágenes, y desprender de ello un tercer aspecto fusible y claro, ofrecido a la adivinación» [46]. La hostilidad contra la descripción, contra el ideal de la poesía parnasiana, encuentra apoyo en la importancia que cobra el efecto, al modo de Poe. Hemos de abolir «la pretensión —estéticamente un error, aunque rija las obras maestras— de incluir en el papel sutil del volumen otra cosa que, por ejemplo, el horror del bosque o el trueno silencioso esparcido por el follaje; no la madera intrínseca y densa de los árboles» [47]. Implícito está aquí cierto impresionismo y, claro está, cierto ilusionismo, basado todavía, a fin de cuentas, en objetos terrenales. Pero, por lo común, Mallarmé suele exaltar un arte abstracto, en tono de desesperado orgullo: «La Poesía es

la expresión, llevada por el lenguaje humano a su ritmo esencial, del sentido misterioso de los aspectos de la existencia: confiere así autenticidad a nuestra estancia aquí y constituye la única tarea espiritual» [48]. «Sí, la Literatura existe, y —si se quiere— existe sola, con excepción de todo lo demás» [49]. Paradoja que se hace más clara por una carta suya donde reitera el escéptico credo de que «no somos más que formas vanas de la materia; pero bien sublimes por haber inventado a Dios y a nuestra alma». Y el poeta «se abisma desesperadamente en un sueño que sabe no existe, ¡cantando al Alma y todas las divinas impresiones semejantes que se han almacenado en nosotros desde los primeros tiempos, y proclamando estas gloriosas mentiras ante la Nada, que es la única verdad!» [50]. No hay aquí tan sólo orgullo de poeta, sino la sincera creencia de que todo perece salvo la obra de arte, la obra de arte perfecta, y especialmente la menos perecedera de todas, la obra poética: el Libro. Como dicen los famosos versos de *Toast funèbre,* dirigidos al muerto Gautier:

Idéal que nous font les jardins de cet astre,
Survivre pour l'honneur du tranquille désastre
Une agitation solennelle par l'air
De paroles, pourpre ivre et grand calice clair,
Que, pluie et diamant, le regard diaphane
Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane
Isole parmi l'heure et le rayon du jour! [51].

He aquí la teoría del arte llevada a un extremo que sirve de broche feliz a nuestra exposición de la crítica del siglo XIX. Únicamente el arte sobrevive en el universo, y no sólo el arte, sino la poesía en particular. Principal vocación del hombre es ser artista, poeta, a fin de salvar algo de ese naufragio del tiempo. La obra —o, con palabras de Mallarmé, el Libro— está suspendida sobre el Vacío, la silenciosa Nada sin Dios. Y así, de un seco tijeretazo, queda la poesía cortada de la realidad concreta, de su antiquísima preocupación por la imitación de la naturaleza, de cuanto sea expresar

la personalidad del poeta, de toda retórica sentimental, y se convierte sólo en un Signo que significa la Nada absoluta.

No cabe mayor contraste con Tolstoi o con Zola. En Mallarmé la poesía absorbe toda realidad y se convierte en la única realidad; en Zola y en Tolstoi, y en otros muchos, el arte se identifica con la vida y llega a ser superfluo y, finalmente, inútil. Nítida tarea de una nueva era será reinstaurar el equilibrio: esto es, reconocer la independencia y la autonomía del arte, pero también su relación significativa con la realidad natural, humana y social.

EPÍLOGO

Al volver la vista atrás, al largo camino recorrido, recordando la diversidad de doctrinas y opiniones que hemos expuesto, evocando la galería de retratos intelectuales que hemos trazado, conviene acaso someter a examen, o mejor, volver a examinar, el método que nos ha servido para contar la historia de la crítica del siglo XIX. ¿Es justo decir que hemos escrito una historia? Porque —se impone admitirlo— una historia de la crítica no puede tener el carácter narrativo que tiene una historia de hechos políticos o personales. Lo suyo es describir, analizar y juzgar libros, o más exactamente, las teorías, doctrinas y opiniones expuestas en muchos libros. Y ¿qué historia tienen éstas si suprimimos el orden cronológico de exposición y las diferencias y cambios de escenario en que fueron pronunciadas?

Claro es que los críticos han escrito y siguen escribiendo dentro de un marco concreto social, político e histórico-literario, y a menudo defienden un propósito particular en un particular momento del tiempo. Aquí hemos procurado hacer ver estas relaciones. Nos habrá impresionado, posiblemente, el contraste entre un crítico como De Sanctis, entregado en cuerpo y alma a los afanes de su sociedad y gran protagonista social en la victoria del movimiento de unificación italiano, y un crítico como Flaubert, que despreciaba a la sociedad de su tiempo y sólo escribía crítica en las cartas a los amigos. Asimismo, el conflicto entre burgueses y bohemios, general en el siglo XIX, puede ser ilustrado también con la crítica lite-

raria. En cuanto a los problemas políticos de época, algo hemos dicho para indicar la íntima relación que con ellos suele tener la crítica. Fuerte contraste ofrece el fervor liberal de la Joven Alemania o de los críticos radicales rusos o de Georg Brandes, que creían en el progreso y en la democracia, con los críticos conservadores y católicos de Francia, cuya mirada estaba vuelta hacia el siglo XVII, la monarquía, la autoridad y la tradición. Cuidado grande hemos puesto en establecer los lazos entre crítica y filosofía. El cambio ocurrido a principios del siglo XIX desde la idealista atmósfera hegeliana hasta el predominio de enfoques y léxico empíricos, positivistas o materialistas, es demasiado patente para echarlo en olvido. Y hemos descrito el profundo influjo de la ciencia —o, mejor dicho, del método científico tomado como modelo— sobre la crítica literaria al referirnos a la tríada *milieu-race-moment* de Taine, al evolucionismo de Brunetière o a las pretensiones científicas de las teorías de Zola. La crítica está estrechamente vinculada a la historiografía, la cultural y sobre todo la literaria; y en la historia literaria, que ha sido como una especie de subtema de nuestro libro, hemos visto que se producían los mismos cambios de orientación hacia un ideal científico, un positivismo objetivo. En fin, la crítica está inmersa en todas las demás actividades humanas, porque, a fin de cuentas, los críticos son hombres que viven en su tiempo, que comparten o no con otros sus convicciones y credos políticos, religiosos, filosóficos, etc. Todo ello es verdad patente y a señalarlo hemos contribuido con nuestro granito de arena cuando ha habido ocasión.

Ahora bien, ¿puede escribirse una historia de la crítica a base tan sólo de dichas relaciones? ¿Y cabe considerar éstas como causas determinantes? ¿Se pueden establecer causalidades en la historia de la crítica, como a veces han pretendido los historiadores políticos? Yo no creo haberlo hecho, ni que otros lo hayan logrado. La presente historia concibe la crítica de modo distinto: como lo que con brillante fórmula se ha llamado «un concepto esencialmente controvertido», objeto de incesante debate a través de los siglos y que

seguirá siéndolo en el futuro por mucho tiempo aún. Ocurre que los problemas críticos son problemas permanentes: esto es, que continúan vivos hoy día entre nosotros, vivos desde que se instalaron en la historia con el nacimiento de las artes y con nuestra creciente conciencia de la naturaleza de las mismas. No hay razón que valga para reducir este debate a una simple reflexión sobre las condiciones sociales, políticas, filosóficas, o incluso histórico-literarias, en cierto momento determinado. La crítica no vive inmersa por completo *dentro* de la historia, sino que tiene su propia historia, la cual goza de cierta relativa independencia en sus relaciones con otros empeños de la humanidad. Entonces, ¿nos contentaremos con admitir que el gran debate no tiene solución, o con describir una y otra vez su infinita variedad? ¿Hemos de adoptar una actitud puramente neutral, sin inclinarnos a ningún lado? Yo no lo pienso así. Hay que tomar partido: toca al historiador interrumpir al interlocutor de turno, y con brusquedad si es necesario; preguntarle a su vez, pedirle cuentas. A algunos —y aun a muchos— no se les ha dejado que abran la boca; otros han podido desarrollar a sus anchas todos los argumentos; otros más hubieron de conformarse con una palabra. Yo hubiera abdicado de mi función de historiador al limitarme a describir ahora este libro y luego el otro, y a exponer sistemas por orden cronológico. Reconozcámoslo: no cabe escribir historia sin un sentido de dirección, sin una orientación hacia el futuro. Hemos de saber hacia dónde tiende la historia; nos hace falta algún ideal, alguna norma, y cierto mirar atrás. Como observa E. H. Carr: «Sólo pueden escribir historia propiamente dicha quienes descubren y aceptan un sentido de dirección en la historia misma». Dirección supone también deseo de cambiar, pero el cambio es imposible sin saber, y el saber incluye un conocimiento de la historia.

Por supuesto que tengo presente, ¡cómo no!, un ideal de crítica y que lo puedo esbozar en unas palabras (aunque mejor espero que se desprenda por sí solo de la historia misma). La crítica aspira a una teoría de la literatura, a formular criterios y normas con

que describir, clasificar, interpretar y, finalmente, sentar un juicio de valor. Es, pues, una disciplina intelectual, una rama del saber, un ejercicio racional. Si queremos llegar a una teoría coherente de la literatura, hemos de hacer lo que hacen otras disciplinas: aislar nuestro objeto, fijar nuestro tema, deslindar el estudio de la literatura de otros empeños conexos. Parece evidente que el tema central de la teoría literaria es la obra en sí, y no la biografía o psicología del autor, ni el fondo social, ni la respuesta afectiva del lector. Ese ideal ha de ser defendido contra dos confusiones: una, que a la teoría literaria no le incumbe la obra de arte particular; otra, que quiere ser una ciencia, establecer leyes universales mediante métodos cuantitativos. Todo lo contrario: la teoría literaria sólo puede prosperar en contacto con las obras de arte, y éstas —al menos inicialmente— exigen sensibilidad, deleite estético, entrega. Tal teoría ha de seguir siendo una disciplina humanista preocupada por los valores, como éstos han de seguir valiendo por sí mismos. En los estudios literarios se verifica una interrelación entre la contemplación intensa del objeto y el deseo de organizar nuestra experiencia en una red (y hasta un sistema) de conceptos. Debe haber equilibrio entre lo individual y lo general.

Al escribir una historia de la crítica se plantea, cabalmente, el mismo problema. Si bien las teorías literarias han de servirnos de indicadores y hemos de procurar discernir corrientes, estudiar las luchas entre los diversos «ismos», no por eso hay que considerar a los críticos como meros «casos». Son individuos: desenvuelven su sensibilidad, formulan sus opiniones literarias y combinan o inventan teorías de un modo propio y personal. Ha de haber ambas cosas: retratos de críticos y rastreo de conceptos y corrientes; y tanto análisis como síntesis.

Cierto sentido de este ideal de crítica nos ha permitido orientarnos entre la variedad de corrientes del siglo XIX. Y desde este punto de vista podemos valorarlas a todas. Las concepciones predominantes de la crítica como imitadora de la metodología científica, ya sea creyendo en un determinismo causal, ya en una evolución bioló-

gica de la literatura, según se encuentran en Taine y en Brunetière, no hacen sino ignorar o reducir al mínimo la autonomía del arte. Por otro lado, mal puede satisfacernos el impresionismo propuesto por Anatole France y por Lemaître, pues conduce a la anarquía y al irracionalismo. Inaceptables son el realismo y el naturalismo, que confunden groseramente vida y arte, proponiendo como ideal que el arte sea espejo de realidad y no creador de una realidad nueva. El didacticismo, el moralismo o la ideología política que nos brindan Brandes y los radicales rusos falsean el significado de la literatura. El clasicismo, norma de belleza tal como la proclamó Nisard o, en forma distinta, modelada más bien de acuerdo con el ideal goetheano, según quería el humanismo de Arnold, viene a imponer un estrecho ideal de belleza fuertemente teñido de nobleza moral. El simbolismo, captador de un procedimiento artístico capital, deriva con Mallarmé a pretensiones que harían de la poesía y del lenguaje una rama de la magia, mientras que el esteticismo, con su fórmula desafiante del «arte por el arte», empobrece el significado de la literatura al refugiarse en su torre de marfil y negar la función social del arte.

El siglo xx brotará del siglo xix. Algunos puntos de vista sobrevivirán intactos o alcanzarán formas más extremistas. El naturalismo persiste todavía; el simbolismo recibirá definición más plena con Yeats y Valéry. El clasicismo decimonónico será restablecido por los neohumanistas norteamericanos y predicado de nuevo por muchos críticos franceses. La imitación de la metodología científica reaparecerá bajo otras banderas: por ejemplo, en la crítica marxista, que apela a una interpretación económica de la historia, y en I. A. Richards cuando recurre a la neurología y a la psicología behaviorista para interpretar la poesía como una especie de terapia mental. El impresionismo volverá a correr sin freno, y el arte por el arte desembocará en un formalismo que adquiere un carácter técnico, cuando puro, en Rusia. Pero en el siglo xx irrumpen nuevos motivos, de los cuales apenas hay precedentes en el xix. Así, el psicoanálisis, que aunque ya definido por Freud a finales del

siglo pasado, no ha dejado sentir sus efectos hasta el nuestro, ni estaba prefigurado (según creo) en la crítica decimonónica, por más que se haya querido encontrarle antecesores entre los psicólogos de lo irracional. Están, además, el mito y los ritos: si su estudio científico había comenzado en el XIX, su aplicación a la literatura, entendida como estructura mítica, es una innovación del XX. En cuanto al existencialismo, los sentimientos que formula tienen sin duda una vieja raigambre; pero hasta nuestra centuria no se ha interpretado la literatura apoyándose en la actitud del poeta ante el tiempo, el espacio y el ser. Tarea de nuestro último volumen será describir, interpretar y valorar todas esas nuevas manifestaciones. Pero el pasado sobrevive dentro del presente; el presente se hace comprensible a base del pasado, y el pasado sólo lo es a base del presente.

BIBLIOGRAFÍA Y NOTAS

I. CRÍTICA FRANCESA

A) BIBLIOGRAFÍA

Sobre el realismo, para un examen de teorías y obras, véase mi «The Concept of Realism in Literary Scholarship», *Neophilologus, 44* (1960), 1-20, reimpreso en *Concepts of Criticism* (New Haven, 1963), págs. 222-55. Véase también la antología editada por George J. Becker, *Documents of Literary Realism,* Princeton, 1963.

Sobre estudios franceses, véase Emile Bouvier, *La Bataille réaliste (1844-1857),* París, 1914; Bernard Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870,* New York, 1937 (examen completo de todos los testimonios); F. W. J. Hemmings, «The Origin of the Terms *Naturalisme, Naturaliste», French Studies, 8* (1954), 109-21; y Harry Levin, *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists,* New York, 1963 (presta atención a la crítica).

Sobre Balzac como crítico:

Geneviève Delattre, *Les Opinions littéraires de Balzac,* París, 1961 (descripción completa). Geoffroy Atkinson, *Les Idées de Balzac,* Geneva, 1950. (El vol. V contiene capítulos sobre estética y crítica literaria). El mejor libro general sobre el pensamiento de Balzac es Ernst Robert Curtius, *Balzac,* 1923, nueva ed. Bern, 1951. Dos opiniones sorprendentes sobre la crítica de Balzac: Georg Lukács, «Balzac als Kritiker Stendhals» (1935), en *Balzac und der französische Realismus* (Berlín, 1952), págs. 66-87. René Etiemble, «Balzac critique», en *Hygiène des lettres* (París, 1952), *I,* 23-40.

Sobre Flaubert:

Cito como *Co., Correspondance: Nouvelle Edition Augmentée,* Conard ed., 9 vols., París, 1926-33. He utilizado las traducciones contenidas en *Letters,* ed. Richard Rumbold, trad. J. M. Cohen, New York, 1951; y en *The Selected Letters,* trad. Francis Steegmuller, New York, 1957. Dos extensas tesis francesas, E. L. Ferrère, *L'Esthétique de Gustave Flaubert* (París, 1913), y Hélène Frejlich, *Flaubert d'après sa correspondance* (París, 1933), son útiles pero difusas. Marianne Bonwit, *Gustave Flaubert et le principe d'impassibilité,* University of California Publications in Modern Philology, 33 (Berkeley, 1950), marca un punto importante. Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert* (París, 1935), sigue siendo el libro de crítica más penetrante.

Sobre Maupassant:

Los escritos críticos de Maupassant están coleccionados como *Chroniques, Etudes, Correspondance,* ed. René Dumesnil, París, 1938. El prefacio a *Pierre et Jean,* «Etude sur le roman», se cita por *Une Vie: Pierre et Jean,* ed. R. Dumesnil (París, 1935), págs. 269-83. Hay un buen estudio en Helmut Kessler, «Zu den literaturaesthetischen Anschauungen Guy de Maupassants», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen, 199,* año *114* (1962), 1-16.

Sobre Zola:

Cito *Les Œuvres complètes,* ed. Maurice Le Blond, París, 1929. F. W. J. Hemmings, *Emile Zola* (Oxford, 1953), es la mejor monografía. Véase también Henri Mitterand, *Zola Journaliste,* París, 1962; y Angus Wilson, *Emile Zola,* New York, 1952. F. Doucet, *L'Esthétique de Zola et son application à la critique* (The Hague, 1923), es un estudio cuidadoso.

Se estudian detalles de la crítica de Zola en: Jean Triomphe, «Zola collaborateur du *Messager de l'Europe*», *Revue de Littérature Comparée, 17* (1937), 754-65; L. W. Tancock, «Some Early Critical Work of Emile Zola: *Livres d' aujourd'hui et de demain*», *Modern Language Review, 42* (1947), 43-57; G. Robert, «Trois Textes inédits d'Emile Zola», *Revue des Sciences Humaines, 51* (1948), 181-207; George Heard Hamilton, *Manet and His Critics,* New Haven, 1954; y F. W. J. Hemmings, «Zola's Apprenticeship to Journalism (1865-70)», *PMLA, 71* (1956), 340-54.

Sobre Lemaître y France:

Cito Lemaître, *Les Contemporains,* 8 vols., París, 1903-18; y Anatole France, *La Vie littéraire,* 2 vols., por *Œuvres complètes illustrés,* París, 1950. Hay capítulos sobre Lemaître en tres estudios mediocres: Georges Renard, *Les Princes de la jeune critique,* París, 1890; Ernest Tissot, *Les Evolutions de la critique française,* París, 1890; y Alexandre Belis, *La Critique française à la fin du XIX^e siècle,* París, 1926. Belis tiene también un capítulo sobre Anatole France.

Anette Antoniu, *Anatole France, critique littéraire* (Nancy, 1929), es una tesis cuidadosa; Maurice Kahn, *Anatole France et Emile Zola* (París, 1927), corrige un error común.

B) Notas: crítica francesa

[1] Cf. mi artículo «The Concept of Realism in Literary Scholarship» en *Concepts of Criticism* (New Haven, 1963), págs. 222-55.

[2] En «Vom Ich in der Philosophie», *Sämmtliche Werke* (Stuttgart, 1856), Abtheilung 1, *1,* 213: «Der reine Realismus setzt das Daseins des Nicht-Ichs überhaupt».

[3] Friedrich Schlegel, *Literary Notebooks 1797-1801,* ed. Hans Eichner (Toronto, 1957), pág. 60; «Dieser Realismus ist in seinem Wesen gegründet». Pág. 65: «Es fehlt ihm an Stoff, an Realismus, an Philosophie».

[4] 27 de abril de 1798. «Der Realism [sic] kann keinen Poeten machen».

[5] *Seine prosaischen Jugendschriften,* ed. J. Minor, Vienna, 1882, *2,* 299: «Es giebt keinen wahren Realismus als den der Poesie».

[6] Citado por E. B. O. Borgerhoff, «*Réalisme* and Kindred Words», *PMLA, 53* (1938), 837-43: «Cette doctrine littéraire qui gagne tous les jours du terrain et qui conduirait à une fidèle imitation non pas des chefs-d'œuvre de l'art mais des originaux que nous offre la nature, pourrait fort bien s'appeler le réalisme: ce serait suivant quelques apparences la littérature du XIX^e^ siècle, la littérature du vrai».

[7] «Moralité de la poésie», *Revue des Deux Mondes,* 4.ª ser. *I* (1835), 259: «Quel écusson était placé à la porte du château, quelle devise était inscrite sur l'étendard, quelles couleurs portées par l'amoureux baron».

[8] «Revue littéraire du mois», *Revue des Deux Mondes, 4* (1 de noviembre de 1834), 339; «avec une exagération de réalisme, qu'il a emprunté à la manière de M. Hugo».

[9] «M. H. de Balzac» en *Semaine* (4 de octubre de 1846), citado por Weinberg, *French Realism,* pág. 70.

[10] *Histoire de la peinture flamande et hollandaise,* París, 1846. Sobre el papel de la pintura holandesa en el surgimiento de teorías realistas, véase Peter Demetz, «Dutch Painting and the Theory of the Realistic Novel», *Comparative Literature, 15* (1963), 97-115.

[11] 25 de febrero de 1851, en *Le Messager de l'Assemblée,* citado en Bouvier, *La Bataille réaliste.* Pág. 238: «Les bourgeois sont ainsi».

[12] Chamfleury conoció a un escritor suizo, Max Büchon, y aprendió de él sobre la novela campesina suiza; v. «La littérature en Suisse» (1853) en *Le Réalisme* (París, 1857), págs. 224-54. Una nota posterior (1857) expresa disgusto con relación a Gotthelf como absolutamente carente de arte (pág. 255).

[13] *Le Réalisme,* pág. 234: «Chasse l'auteur de son livre autant qu'il est possible».

[14] «Lettre à M. Veuillot», *Figaro* (10 de julio de 1856), citada por Bouvier, pág. 305: «L'idéal pour un romancier impersonnel est d'être un protée, souple, changeant, multiforme, tout à la fois victime et bourreau, juge et accusé, qui sait

à tour prendre le rôle du prêtre, du magistrat, le sabre du militaire, la charrue du laboureur, la naïveté du peuple, la sottise du petit bourgeois».

[15] *Le Réalisme,* pág. 5: «un mot de transition qui ne durera guère plus de trente ans». Pág. 3: «Je n'aime pas les écoles, je n'aime pas les drapeaux, je n'aime pas les systèmes».

[16] *Le Réalisme,* «Lettre à Madame Sand», pág. 272: «Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques. Les titres, en aucun temps, n'ont donné une juste idée des choses; s'il en était autrement, les œuvres seraient superflues». Más sobre Courbet en George Boas, ed. *Courbet and the Naturalist Movement,* Baltimore, 1938.

BALZAC

[1] *Œuvres complètes,* ed. Marcel Bouteron y H. Lognon (París, 1912), *1,* XXIX: «l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs». Pág. XXVIII: «Imprimait alors une allure gigantesque à un genre de composition injustement appelé secondaire». Pág. XXXVI: «Sa géographie comme il a sa généalogie et ses familles, ses personnes et ses faits».

[2] *Œuvres complètes, 38,* 219, 220, 255. Pág. 351: «L'artiste commande à des siècles entiers; il change la face des choses». Pág. 355: «un miroir où l'univers tout entier vient se réfléchir».

[3] Véase Pierre Laubriet, *Un Catéchisme esthétique: Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac* (París, 1961) para la comparación de dos versiones y para la interpretación.

[4] *Œuvres, 23,* 283. *Les Paysans:* «Les mutations du goût, les bizarreries de la vogue, et les transformations de l'esprit humain».

[5] *Œuvres complètes,* reseña de Auguste Borget, «La Chine et les Chinois» (1846), *40,* 545: «L'infertilité de ce que nous appelons le *Beau.* Le Beau ne peut avoir qu'une ligne. L'art grec était réduit à la répétition d'idées, en définitive très pauvres, n'en déplaise aux Classiques. La théorie chinoise a vu, quelque mille ans avant les Sarrasins et le Moyen-Âge, les immenses ressources que présente le *Laid,* mot si niaisement jeté à la face des romantiques, et dont je me sers par opposition à ce mot le *Beau.* Le Beau n'a qu'une statue, il n'a qu'une temple, il n'a qu'un livre, il n'a qu'une pièce: *l'Iliade* a été recommencée trois fois, on a perpétuellement copié les mêmes statues grecques, on a reconstruit le même temple à satiété, la même tragédie a marché sur la scène avec les mêmes mythologies, à donner des nausées. Au contraire, le poème de l'Arioste, le roman du trouvère, la pièce hispano-anglaise, la cathédrale et la maison du Moyen-Âge sont l'infini dans l'art».

[6] *Œuvres, 10,* 214-15: *La Muse du département:* «toute une science, elle exige une compréhension complète des œuvres, une vue lucide sur les tendances d'une époque, l'adoption d'un système, une foi dans certains principes».

[7] Lukács, pág. 66: «ausserordentlich tiefe Kritik». Pág. 87: «Eines der grossen Ereignisse in der Geschichte der Weltliteratur». Etiemble, pág. 25, considera a Balzac el único crítico francés en 1830.

[8] *Œuvres complètes, 40,* 374: «*Le Prince* moderne».

[9] 20 de octubre de 1840. Texto correcto en Paul Arbelet, «La Véritable Lettre de Stendhal á Balzac», *Revue d'Histoire Littéraire de la France, 24* (1917), 548-59. Pág. 552: «Pour prendre le ton, je lisais chaque matin deux ou trois pages du Code civil».

[10] *Œuvres, 40,* 371-72. «Littérature des Idées», «Littérature des Images», «Eclecticisme littéraire».

FLAUBERT

[1] En *Le Correspondant,* 25 de junio de 1857, reimpreso en *Nouvelles Causeries du samedi* (París, 1859), págs. 299-326. «L'auteur a si bien réussi... à rendre son œuvre impersonelle, qu'on ne sait pas, après avoir lu, de quel côté il penche».

[2] «Nouvelles diverses», en *Réalisme* (15 de marzo de 1857), N.° 5, pág. 79.

[3] *Causeries du lundi, 13,* 363: «M. Gustave Flaubert tient la plume comme d'autres le scalpel. Anatomistes et physiologistes, je vous retrouve partout!»,

[4] *Co., 4,* 52 (7 de abril de 1854): «Mon Dieu! Que de mal! Que d'échignements et de découragements».

[5] *Co., 2,* 394 (24 de abril de 1852): «J'aime mon travail d'un amour frénétique et perverti, comme un ascète le cilice qui lui gratte le ventre».

[6] *Co., 2,* 339 (12 de enero de 1852): «les affres de l'Art». Henry James, *Essays in London and Elsewhere* (New York, 1893), pág. 139.

[7] Prefacio a *Pierre et Jean* in *Une Vie: Pierre et Jean,* pág. 277: «quel vilain mot!»

[8] *Co., 3,* 61-62 (9 de diciembre de 1852): «L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues. Que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie».

[9] *Co., 7,* 280 (20 de diciembre de 1875): «L'artiste ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la nature. L'homme n'est rien, l'œuvre tout» *5,* 253 (5-6 de diciembre de 1886): «un romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit. Est-ce que le bon Dieu l'a jamais dite, son opinion?»

[10] *Co., 3,* 183 (26-27 de abril de 1853): «A l'heure qu'il est, je crois même qu'un penseur (et qu'est-ce que l'artiste si ce n'est un triple penseur?) ne doit avoir ni religion, ni patrie, ni même aucune conviction sociale».

[11] *Co., 7,* 285 (6 de febrero de 1876): «Le lecteur est un imbécile ou le livre est faux au point de vue de l'exactitude».

[12] Jean-Paul Sartre, *Situations II* (París, 1948), pág. 13: «Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher».

[13] *Essays in London,* págs. 149-50.

[14] *Co., 3,* 344 (16 de septiembre de 1853): «Une tout autre chose et d'un ordre inférieur. J'ai pleuré á des mélodrames qui ne valaient pas quatre sous et Goethe ne m'a jamais mouillé l'œil, si ce n'est d'admiration».

[15] *Co., 4,* 164 (18 de marzo de 1857): «L'illusion... vient... de l'impersonnalité de l'œuvre... une histoire totalement inventée».

[16] *Co., 1,* 254 (15 de agosto de 1846): «J'ai écrit des pages fort tendres sans amour, et des pages bouillantes sans aucun feu dans le sang».

[17] *Co., 2,* 268-69 (15 de diciembre de 1850): «Tu peindras le vin, l'amour, les femmes, la gloire, à condition, mon bonhomme, que tu ne seras ni ivrogne, ni amant, ni mari, ni tourlourou. Mêlé à la vie, on la voit mal; on en souffre ou on en jouit trop. L'artiste, selon moi, est une monstruosité, quelque chose hors nature».

[18] Aparece por primera vez en R. Descharmes, *Flaubert avant 1857* (París, 1909), págs. 347-48, en una nota de segunda mano y como dicha a Mlle Amélie Bosquet.

[19] *Co., 3,* 276 (12 de julio de 1853): «La vulgarité de mon sujet me donne parfois des nausées», *3,* 345 (21-22 de septiembre de 1853): «un milieu aussi fétide». *3,* 166 (13-14 de abril de 1853): «J'en ai presque envie de vomir physiquement». *4,* 168 (30 de marzo de 1857): «Une femme de fausse poésie et de faux sentiments».

[20] *Co., 2,* 432 (10 de junio de 1852): «un tour de force prodigieux». *5* (3 de enero de 1854): «une œuvre surtout de critique, ou plutôt d'anatomie». *3,* 180 (22 de abril de 1853): «Une œuvre d'une rude volonté». *3,* 201 (21-22 de mayo de 1853): «Une chose voulue, factice».

[21] *Co., 3,* 249 (25-26 de junio de 1853): «Yvetot donc vaut Constantinople... L'artiste doit tout élever».

[22] *Co., 8,* 225 (febrero-marzo de 1879): «Le Gange n'est pas plus poétique que la Bièvre, mais la Bièvre ne l'est pas plus que le Gange. Prenez garde, nous allons retomber, comme au temps de la tragédie classique, dans l'aristocratie des sujets et dans la préciocité des mots. On trouvera que les expressions canailles font bon effet dans le style, tout comme autrefois on vous l'enjolivait avec des termes choisis».

[23] *Co., 3,* 320 (26 de agosto de 1853): «Rien de ce qui est de ma personne ne me tente». Pág. 322: «Homère, Rabelais, Michel-Ange, Shakespeare, Goethe m'apparaissent *impitoyables*».

[24] *Co., 3,* 405 (23 de diciembre de 1853): «Aujourd'hui par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse à la fois, je me suis promené à cheval dans une forêt, par un après-midi d'automne, sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'ils se disaient et le soleil rouge qui faisait s'entre-fermer leurs paupières noyées d'amour».

[25] *Extraits,* ed. G. Bollème (París, 1963), pág. 238 (noviembre de 1866): «Quand j'écrivais l'empoisonnement de Mme Bovary j'avais si bien le goût d'arsenic dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même que je me suis donné deux indigestions coup sur coup —deux indigestions réelles car *j'ai vomi tout mon dîner*». Taine citó este pasaje con algunos cambios en *De l'Intelligence, 1,* 190.

[26] *Co., 1,* 321 (18 de septiembre de 1846): «Il n'y a pas de belles pensées sans belles formes, et réciproquement... l'Idée n'existe qu'en vertu de sa forme».

[27] *Co., 2,* 339 (14 de enero de 1852): «Ces distinctions de la pensée et du style sont un sophisme».

[28] *Co, 3,* 141 (27 de marzo de 1853): «La forme est un manteau. Mais non! La forme est la chair même de la pensée, comme la pensée en est l'âme, la vie». *7,* 290 (marzo de 1876): «Deux entités qui n'existent jamais l'une sans l'autre».

[29] *Co., 2,* 345 (16 de enero de 1852): «Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de

lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière. ...Il n'y a ni beaux ni vilains sujets».

[30] *Co., 2,* 282 (24 de diciembre de 1850): «On a beau dire, l'Art n'est pas un mensonge».

[31] *Co., 7,* 294 (3 de abril de 1876): «Eh bien. Je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet. Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espéce de force divine, quelque chose d'éternel comme un principe? (Je parle en platonicien.)»

[32] *Co, 4,* 134 (octubre-noviembre de 1856): «On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre; car c'est en haine du réalisme que j'ai enterpris ce roman».

[33] *Co., 7,* 285 (6 de febrero de 1876): «J'exècre ce qu'on est convenu d'appeler le réalisme, bien qu'on m'en fasse un des pontifes».

[34] *Co., 7,* 377 (25 de diciembre de 1876): «Pourquoi a-t-on dêlaissé ce bon Champfleury avec le 'Réalisme', qui est une ineptie de même calibre, ou plutôt la même ineptie?»

[35] *Co., 7,* 359 (8 de diciembre de 1877): «La Réalité, selon moi, ne doit être qu'un tremplin. Nos amis sont persuadés qu'à elle seule elle constitue tout l'État. Ce Matérialisme m'indigne, et, presque tous les lundis, j'ai un accès d'irritation en lisant les feuilletons de ce brave Zola. Après les Réalistes, nous avons les Naturalistes et les Impressionnistes. Quel progrès! Tas de farceurs, qui veulent se faire accroire et nous faire accroire qu'ils ont découvert la Mêditerranée.»

[36] *Co., 9,* 22 (18 de abril de 1880): «Un colosse qui a les pieds malpropres, mais c'est un colosse».

[37] *Co., 3,* 367-68 (12 de octubre de 1853): «Mon *Histoire du sentiment poétique en France.* Il faut faire de la critique comme on fait de l'histoire naturelle, avec absence d'idée morale. Il ne s'agit pas de déclamer sur telle ou telle forme, mais bien d'exposer en quoi elle consiste, comment elle se rattache à une autre et par quoi elle vit».

[38] *Co., 6,* 8 (2 de febrero de 1869): «Quand sera-t-on artiste, rien qu'artiste, mais bien artiste? Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre *en soi,* d'une façon intense? On analyse très finement le milieu où elle s'est produite et les causes qui l'ont amenée: mais la poétique *insciente?* d'où elle résulte? sa composition, son style? le point de vue de l'auteur? Jamais!».

[39] *Co., 5,* 160 (octubre de 1864): «Il y a autre chose dans l'Art que le milieu où il s'exerce et les antécédents physiologiques de l'ouvrier. Avec ce système-là, on explique la série, le groupe, mais jamais l'individualité, le fait spécial qui fait qu'on est *celui-là.* Cette méthode amène forcément à ne faire aucun cas du *talent.* Le chef-d'œuvre n'a plus de signification que comme document historique».

[40] *Co., 3,* 336-37 (7 de septiembre de 1853): «La critique esthétique est restée en retard de la critique historique et scientifique: on n'avait point de base. La connaissance qui leur manque à tous, c'est *l'anatomie du style*».

[41] *Co., 3,* 360 (30 de septiembre de 1853): «Ils pouvaient peut-être connaître l'anatomie d'une phrase, mais certes ils n'entendaient goutte à la physiologie du style».

[42] *Première Éducation sentimentale* (París, 1910), pág. 259: «Chaque œuvre d'art a sa poétique spéciale en vertu de la quelle elle est faite et elle subsiste». Cf. *Co., 4,* 23 (29 de enero de 1854): «Chaque œuvre à faire a sa poétique en soi, *qu'il faut trouver*».

[43] *Co., 2,* 469 (julio de 1852): «La consistance du vers. Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, *inchangeable,* aussi rythmée, aussi sonore».

[44] «Apropos du style de Flaubert», en *Chroniques,* París, 1927.

[45] *Co., 3,* 136-37 (27 de marzo de 1853): «Cette harmonie de choses disparates... Jaffa où, en entrant, je humais à la fois l'odeur des citronniers et celle des cadavres; le cimetière défoncé laissait voir les squelettes à demi pourris, tandis que les arbustes verts balançaient au-dessus de nos têtes leurs fruits dorés. Ne sens-tu pas combien cette poésie est complète, et que c'est la grande synthèse?».

[46] «The Metaphysical Poets», en *Selected Essays* (London, 1932), pág. 273.

MAUPASSANT

[1] *Chroniques,* pág. 108: «Une révolution dans les lettres».

[2] *Une Vie: Pierre et Jean,* pág. 275: «La photographie banale de la vie... la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même». Pág. 276: «Sensation profonde de la vérité... l'illusion complète du vrai... Illusionnistes... Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a hommes sur la terre... Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière». Pág. 281: «Pour décrire un feu qui flambe et un arbre dans une plaine, demeurons en face de ce feu et de cet arbre jusqu'à ce qu'ils ne ressemblent plus, pour nous, à aucun autre arbre et à aucun autre feu». Pág. 282: «En quoi un cheval de fiacre ni ressemble pas aux cinquante autres qui le suivent et le précèdent». Pág. 271: «Un critique ne devrait être qu'un analyste sans tendances, sans préférences, sans passions, et, comme un expert en tableaux, n'apprécier que la valeur artiste de l'objet d'art qu'on lui soumet».

ZOLA

[1] Hemmings, *Zola,* pág. 109. Angus Wilson, *Zola,* pags. 25, 30.

[2] *Le Roman expérimental,* pág. 33: «Puisque la médicine, qui était un art, devient une science, pourquoi la littérature elle-même ne deviendrait-elle pas une science, grâce à la méthode experimentale?».

[3] *Ibid.,* pág. 38: «Une enquête générale sur la nature et sur l'homme».

[4] *Ibid.,* pág. 35: «La méthode n'est qu'un outil». Pág. 36: «Il reste le génie, l'idée *a priori*».

[5] *Une Campagne,* pág. 105: «Le mot naturalisme, qui se trouve dans Montaigne, avec le sens que nous lui donnons aujourd'hui. On l'emploie en Russie depuis trente

ans, on le trouve dans vingt critiques en France, et particulièrement chez M. Taine».

[6] *Sämtliche Werke,* ed. Güntter-Witkowski (Leipzig, 1909-11), *20,* 254: «Alles ist nur ein Symbol des Wirklichen».

[7] *Sobranie sochinenii,* ed. Golovenchenko (Moscú, 1948), *3,* 775, 776, 789.

[8] *Nouveaux Essais de critique et d'histoire* (París, 1865), pág. 118: «L'idéal manque au naturaliste; il manque encore plus au naturaliste Balzac»; pág. 120: «L'objet propre du naturaliste»; pág. 133: «Ce sont, en effet, les héros du naturaliste et du rude artiste que rien ne dégoûte».

[9] *Légende des siècles,* ed. R. Berret (París, 1921), *I,* 15-16: «Il n'est pas défendu au poète et au philosophe d'essayer sur les faits sociaux ce que le naturaliste essaie sur les faits zoologiques: la reconstruction du monstre d'après l'empreinte de l'ongle ou d'alvéole de la dent».

[10] *L'Evénement* (22 de julio de 1866): «Aujourd'hui en critique littéraire et artistique, il nous faut imiter les naturalistes, nous avons charge de retrouver les hommes sous les œuvres, de rétablir les sociétés dans leur vie réelle, à l'aide d'un livre ou d'un tableau». Citado por J. W. J. Hemmings, «The Origin of the Terms *Naturalisme, Naturaliste»,* en *French Studies,* 8 (1954), págs. 109-21.

[11] Preface (París, 1868), pág. III: «J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres». Pág. IX: «Le groupe d'écrivains naturalistes auquel j'ai l'honneur d'appartenir».

[12] *Une Campagne,* pág. IX: «La méthode est restée la même, et le but, et la foi» (1882).

[13] *Mes Haines,* pág. 24: «Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérament».

[14] *Le Roman expérimental,* pág. 102: «un procès-verbal», «un lambeau d'existence». Pág. 209: «Les documents humains».

[15] *Les Romanciers naturalistes,* pág. 298: «On gagne l'immortalité, en mettant debout des créatures vivantes, en créant un monde à son image».

[16] *Mes Haines,* pág. 11: «Je n'ai guère souci de beauté ni de perfection. Je me moque des grands siècles. Je n'ai souci que de vie, de lutte, de fièvre. Je suis à l'aise parmi notre génération».

[17] Folletón sobre *Macbeth,* en *Bien Public* (14 de enero de 1878), citado en Flaubert, *Lettres inédites à Tourgueneff* (Mónaco, 1946), págs. 156-57. Sobre Goethe, *Une Campagne,* págs. 61 ss.

[18] En *L'Événement Illustré* (4 de julio de 1867): «Notre plus grand romancier... Stendhal étudiat les hommes comme des insectes étranges, qui vivent et meurent, poussés par des forces fatales; son humanité ne sympathisait pas avec celle de ses héros, il se contentait de faire son travail de dissection exposant simplement les résultats de ce travail». Citado por Hemmings, «Zola's Apprenticeship», *PMLA, 71* (1956), pág. 351.

[19] *Les Romanciers naturalistes,* pág. 103: «Il est compliqué comme une machine dont on finit par ne plus voir clairement la fonction». Pág. 91: «Julien me cause les mêmes surprises que d'Artagnan». Pág. 104: «Il est notre père à tous comme Balzac. Il apporté l'analyse, il a été unique et exquis, mais il a manqué de la bonhomie des romanciers puissants. La vie est plus simple».

[20] *Une campagne,* pág. 104: «Le père du naturalisme», *Mes Haines,* págs. 145-46.

[21] En *Le Rappel* (13 de mayo de 1870), citado por Henri Mitterand, *Zola Journaliste* (París, 1962), págs. 110-13. «Balzac est à nous; Balzac, le royaliste et le catholique, a travaillé pour la République, pour les sociétés et les religions libres de l'avenir».

[22] *Les Romanciers,* pág. 55: «L'inconscience venait surtout de son manque de sens critique». Pág. 62: «Il a écrit l'œuvre la plus révolutionnaire, une œuvre où, sur les ruines d'une société pourrie, la démocratie grandit et s'affirme». Pág. 63: «Balzac, bon gré, mal gré, a conclu pour le peuple contre le roi, et pour la science contre la foi».

[23] *Une Campagne,* pág. 104: «Il a pu professer ouvertement des opinions catholiques et monarchiques, toute son œuvre n'en est pas moins scientifique et démocratique, dans les sens large du mot».

[24] *Les Romanciers naturalistes,* pág. 47: «Comment le génie d'un homme peut aller contre les convictions de cet homme».

[25] Véase, de esta *Historia,* vol. 3, págs. 237-8.

[26] *Mélanges,* pág. 107: «Son horreur secrète pour les choses, les livres et les hommes bruyants».

[27] *Documents littéraires,* pág. 220: «La jolie médisance, la politesse parfaite, toute pleine de sous-entendus méchants, le continuel sourire déguisant la sévérité des jugements».

[28] *Le Roman expérimental,* pág. 180: «Le chef de notre critique».

[29] En carta del 25 de julio de 1866, citada por Hemmings, *PMLA,* pág. 349.

[30] *Mes Haines,* pág. 159: «L'amour de la puissance, de l'éclat... des aspirations passionnées vers la force et la vie libre». Pág. 171: «de raide et de tendu dans le système, de généralisé et d'inorganique».

[31] *Une Campagne,* pág. 197: «La robe du professeur... un académicien timoré, un trembleur de la philosophie, un équilibriste de la critique».

[32] *Le Roman expérimental,* pág. 115: «La dernière citadelle de la convention». Pág. 108: «un joujou curieux, amusant». Pág. 119: «Ou le théâtre sera naturaliste, ou il ne sera pas».

[33] *Mes Haines,* pág. 84: «Un voile entre les objets et nos yeux».

[34] *Une Campagne,* pág. 35: «Cet incroyable galimatias». Pág. 40: «colossal et vide».

[35] *Documents,* pág. 141: «Que des mots mis côte à côte».

[36] *Roman expérimental,* pág. 87: «Faire la musique, pendant que nous travaillerons».

[37] «Proudhon et Courbet», en *Mes Haines,* págs. 21-34. Pág. 31: «Faiseurs de la chair».

[38] *Mes Haines,* pág. 253: «La nature telle qu'elle est». Pág. 259: «quelques raideurs élégantes qui surprennent». Págs. 267-69: «Ce corps nu indécent; cela devrait être».

[39] Para comentario, véase George Heard Hamilton, *Manet and His Critics,* New Haven, 1954; y John Rewald, *The Ordeal of Paul Cézanne,* Londres, 1950.

[40] *L'Evénement* (25 de agosto de 1866), citado en Hemmings, *PMLA,* pág. 348: «un chimiste-poète, un mécanicien-peintre».

[41] *Le Roman,* pág. 101: «Un artiste parfait». *Les Romanciers,* págs. 161, 156: «les évolutions en littérature».

[42] *Une Campagne,* pág. 315.

[43] *Ibid.,* págs. 262, 264. Una oración fúnebre en *Mélanges,* págs. 284-89.

[44] *Une Campagne,* pág. 205: «Il raffine trop, il tourmente et travaille trop ses phrases comme des bijoux».

[45] Para detalles, véase el folleto *Pernicious Literature,* que reproduce el debate sostenido en la Cámara baja en Becker, *Documents,* págs. 382 ss.

[46] En la portada de *Le Figaro* (18 de agosto de 1887): «Manifeste de Cinq contre *La Terre*». Cfr. Becker, págs. 344-49.

[47] *Là Bas* (París, 1891), pág. 2: «l'éloge de la force brutale... l'apothéose du coffre fort, l'américanisme nouveau des mœurs».

[48] *Le Roman russe* (París, 1886), pág. XXXIV: «Sans foi, sans émotion, sans charité», pág. XLII: «Détachés personnellement du dogme chrétien, ils en gardent la forte trempe, cloches du temple qui sonnent toujours les choses divines, alors mêmes qu'on les affecte à des usages profanes».

[49] *Ibid.,* págs. 255, 263, 265-66. Pág. 268: «Le Jérémie du bagne ou le Shakespeare de la maison des fous».

[50] *Ibid.,* pág. 280: «Le propagateur de nihilisme». Pág. 282: «L'esprit d'un chimiste anglais dans l'âme d'un bouddhiste hindou».

LEMAÎTRE

[1] *Les Contemporains, 2,* 84: «Les œuvres défilent devant le miroir de notre esprit; mais, comme le défilé est long, le miroir se modifie dans l'intervalle, et, quand par hasard la même œuvre revient, elle n'y projette plus la même image».

[2] *Ibid.,* pág. 85: «Définir l'impression que fait sur nous, à un moment donné, telle œuvre d'art où l'écrivain a lui-même noté l'impression qu'il recevait du monde à une certaine heure».

[3] *Ibid., 3,* 341: «Une représentation du monde aussi personnelle, aussi relative, aussi vaine et, par suite, aussi intéressante que celles qui constituent les autres genres littéraires».

[4] *Ibid., 3,* 342: «L'art de jouir des livres et d'enrichir et d'affiner par eux ses impressions».

[5] *Ibid., 2,* 85: «On juge bon ce qu'on aime».

[6] *Ibid., 1,* 164: «L'imagination sympathique». Pág. 130: «L'âme moderne semble faite de plusieurs âmes, contient, si l'on peut dire, celles des siècles écoulés».

[7] *La Comédie après Molière et le théâtre de Dancourt,* París, 1882. *Corneille et la poétique d'Aristote,* París, 1888.

[8] *Les Contemporains, 1,* pág. 239: «Et est-ce ma faute, à moi, si j'aime mieux relire un chapitre de M. Renan qu'un sermon de Bossuet, le *Nabab* que la *Princesse de Clèves* et telle comédie de Meilhac et Halévy qu'une comédie même de Molière?».

[9] *Ibid., 3,* 220: «Une des plus futiles entre les occupations humaines». Pág. 221: «Amusant leur intelligence par des difficultés faciles» (cita de *Madame Bovary*

de Flaubert, sobre Binet haciendo girar el aro de su servilleta). Pág. 222: «L'erudit méprise au fond les poètes, les romanciers, les critiques, les journalistes... la philologie l'empêche de comprendre la littérature». Pág. 221: «Les trois quarts des textes du moyen âge... distillent un insupportable ennui», pág. 225.

[10] *Ibid., 4,* 20: «La recherche la plus puérile des opinions singulières».

[11] *Ibid., 1,* 284: «Une épopée pessimiste de l'animalité humaine».

[12] *Ibid., 6,* 268: «Le chauvinisme littéraire». Pág. 230: «Une impression contrôlée et éclairée par des impressions antécédentes».

FRANCE

[1] *La Vie littéraire, 1,* 5-6: «Il n'y a pas plus de critique objective qu'il n'y a d'art objectif, et tous ceux qui se flattent de mettre autre chose qu'eux-mêmes dans leur œuvre sont dupes de la plus fallacieuse illusion. La vérité est qu'on ne sort jamais de soi-même. C'est une de nos plus grandes misères. Que ne donnerions-nous pas pour voir, pendant une minute, le ciel et la terre, avec l'œil à facettes d'une mouche, ou pour comprendre la nature avec le cerveau rude et simple d'un orang-outang? Mais cela nous est bien défendu. Nous ne pouvons pas, ainsi que Tirésias, être homme et nous souvenir d'avoir été femme. Nous sommes enfermés dans notre personne comme dans une prison perpétuelle... Pour être franc, le critique devrait dire: —Messieurs, je vais parler de moi à propos de Shakespeare, à propos de Racine, ou de Pascal, ou de Goethe».

[2] *Ibid., 2,* 385: «L'esthétique ne repose sur rien de solide. C'est un château en l'air».

[3] W. G. C. Bijvanck, *Un Hollandais à Paris en 1891,* París, 1892. Prefacio por A. France, pág. XIII: «Nous n'en savons pas plus long aujourd'hui sur les lois de l'art que les troglodytes de la Vézère qui dessinaient à la pointe du silex le mammouth et le renne sur l'os et l'ivoire».

[4] *La Vie littéraire, 1,* 332: «Tout livre a autant d'exemplaires différents qu'il a de lecteurs et qu'un poème, comme un paysage, se transforme dans tous les yeux qui le voient, dans toutes les âmes qui conçoivent».

[5] *Le temps,* 6 de noviembre de 1892 (artículo no recogido). «Le plaisir qu'une œuvre donne, est la seule mesure de son mérite... C'est la cause de l'éternelle diversité de nos jugements». Citado en Antonui, *France,* pág. 136.

[6] *La Vie littéraire, 2,* 386. «L'opinion presque générale... favorise certaines œuvres. Mais c'est en vertu d'un préjugé, et nullement par choix et par l'effet d'une préférence spontanée».

[7] *Ibid., 2,* 12.

[8] *Ibid., 2,* 388: «Ossian, quand on le croyait ancien, semblait l'égal d'Homère. On le méprise depuis qu'on sait que c'est Mac-Pherson».

[9] *Ibid., 2,* 9: «S'il on doute, il faut se taire».

[10] *Ibid., 2,* 383: «Je ne saurais pas manœuvrer les machines à battre dans lesquelles d'habiles gens mettent la moisson littéraire pour en séparer le grain de la balle... contes de lettres».

[11] *Ibid., 1,* 362.

[12] *Ibid., 1,* 517.

[13] *Ibid., 1,* 210: «Il n'y a pas de goût, et je finis par croire que le manque de goût est ce péché mystérieux dont parle l'Ecriture, le plus grand des péchés, le seul qui ne sera pas pardonné».

[14] *Ibid., 2,* 355.

[15] *Ibid., 1,* 213: *1,* 508: «Talent vigoureux... grosier». Para toda esta relación véase Maurice Kahn, *Anatole France et Emile Zola* (París, 1927), quien demuestra convincentemente que France no cambió de opinión sobre el arte de Zola a causa del «affaire» Dreyfus.

[16] *Ibid., 1,* 511: «Il faut être léger pour voler à travers les âges».

[17] *Ibid., 2,* 34: «Un très mauvais chrétien»; pág. 39: «Homme détestable. Mais c'est un poète, et par là il est divin».

[18] *Les Contemporains, 4,* 279 ss. Pág. 288: «L'énormité de cette discovenance du fond et de la forme».

[19] *La Vie littéraire, 1,* 355: «Rude et bon, enthousiaste et laborieux, théoricien médiocre, excellent ouvrier et grand honnête homme».

II. HIPPOLYTE TAINE

A) Bibliografía

Cito sus escritos así:

La Fontaine et ses fables (París, 1853), nueva ed. revisada 1861, 31.ª ed. como *Laf.*

Essai sur Tite Live (1856), 6.ª ed., 1896, como *Livy.*

Les Philosophes classiques du XIX^e siècle en France (1857), 10.ª ed., 1910, como *Phil. cl.*

Essais de critique et d'histoire (1858), 5.ª ed., 1887, como *Essais.*

Histoire de la littérature anglaise (1864), 2.ª ed., 5 vols., 1866, como *Hla.*

Nouveaux Essais de critique et d'histoire (1865), como *Nouveaux.*

El ensayo sobre Stendhal (1864) sólo puede hallarse en la 12.ª ed. (1923), citado como *Nouveaux,* 12.ª ed.

Derniers Essais de critique et d'histoire (1894), 3.ª ed., 1903, como *Derniers.*

Philosophie de l'art (1865), como *Ph.a.*

Voyage en Italie, 2 vols., 1866.

De l'Idéal dans l'art (1867), como *Idéal.*

Philosophie de l'art dans les Pays-Bas (1869), como *Pays-Bas.*

De l'Intelligence (1870), 4.ª ed., 2 vols., 1900, como *Inte.*

Notes sur l'Angleterre (1871), 2.ª ed., 1872, como *Notes.*

Les Origines de la France contemporaine (1875-93), 36.ª ed., 11 vols., 1947, como *Ori.*

Derniers Essais de critique et l'histoire (1894), 3.ª ed., 1903, como *Derniers.*

Utilizo, con cambios, la traducción inglesa por H. Van Laun de *History of English Literature,* 3.ª ed., 2 vols., Edinburgh, 1872; y por John Durand de *Lectures on Art,* primera serie, New York, 1875.

La única biografía sigue siendo *H. Taine: Sa Vie et sa Correspondance,* 2.ª ed., 4 vols., 1902 (ed. por su viuda).

Libros:

André Chevrillon, *Taine: Formation de sa pensée,* 25.ª ed., 1932 (se apoya en materiales inéditos; parcialmente biográfico; excelente).

Otto Engel, *Der Einfluss Hegels auf die Bildung der Gedankenwelt H. Taines,* Stuttgart, 1920 (tesis limitada a los escritos tempranos).

Alvin A. Eustis, *Hippolyte Taine and the Classical Genius,* Berkeley, Calif., 1951 (un buen ensayo sobre el anticlasicismo de Taine).

Victor Giraud, *Essai sur Taine: son Œuvre et son Influence,* 6.ª ed., 1912 (el primer estudio completo, todavía uno de los mejores; contiene, como apéndice, extractos de artículos dispersos, no coleccionados, y reseñas de Taine).

Victor Giraud, *Hippolyte Taine: Etudes et Documents,* París, 1928 (contiene 4 ensayos de Giraud, además de extractos y escritos no reimpresos).

Sholom J. Kahn, *Science and Aesthetic Judgment: A Study in Taine's Critical Method,* New York, 1953 (contiene un agudo estudio del problema definido en el título usando a Taine como trampolín).

Paul Lacombe, *La Psychologie des individus et des sociétés chez Taine historien des littératures,* París, 1906 (análisis destructivo, página por página, de la *History of English Literature* desde un punto de vista sociológico).

F. C. Roe, *Taine et Angleterre,* París, 1923 (mucho más limitado en su objetivo que lo que indica el título; sólo sobre los contactos de Taine con la Inglaterra contemporánea y sobre su recepción en Inglaterra).

D. D. Rosca, *L'Influence de Hegel sur Taine théoricien de la connaissance et de l'art,* París, 1928 (libro excelente, aunque lleva la tesis demasiado lejos; el título indica que no se estudia el influjo sobre la filosofía de la historia).

K. de Schaepdryver, *Hippolyte Taine: Essai sur l'unité de sa pensée,* París, 1938 (tesis de Amsterdam; estudia el tema del pesimismo de Taine a través de sus escritos).

Artículos:

Irving Babbitt, en *The Masters of Modern French Criticism* (Cambridge, Mass., 1912), págs. 218-56.

P. Bourget, «M. Taine», en *Essais de psychologie contemporaine* (7.ª ed., París, 1891), págs. 176-210.

F. Brunetière, tres artículos: la sección en *L'Evolution des genres,* vol. 1., *L'Evolution de la critique* (3.ª ed., 1898), págs. 245-78. *Discours de Combat,* Nueva Serie (1912), págs. 209-53. Y un bosquejo póstumo en V. Giraud, *Etudes et Documents* (v. *supra*), págs. 279-99.

Ernst Cassirer, «Naturalistische und humanistische Begründung der Kulturgeschichte», en *Göteborgs Kungl. Vetenskaps-och Vitterhets-Samhäller Handlingar,* 5.ª ed., Ser. A, vol. 7, 1939; y el capítulo «Positivism and its Ideal of Historical Knowledge: Taine», en *The Problem of Knowledge: Philosophy, Science and History since Hegel* (New Haven, 1950), págs. 243-55 (decepcionante).

Edouard Droz, «Taine: Histoire de la littérature anglaise», en *Revue des Cours et des Conférences,* 4.e année, 2.ª serie (1896), págs. 120-32, 217-28, 321-34, 411-25, 471-79, 519-27, 569-76, 610-22, 698-710, 754-65, 791-808 (exposición detallada y hostil).

Emile Faguet, en *Politiques et moralistes du dix-neuvième siècle,* 3.ª serie (1900), págs. 237-314 (Taine como positivista).

Eduard Fueter, en *Geschichte der neueren Historiographie* (3.ª ed., Munich, 1936), págs. 582-90 (buena exposición sobre el historiador).

V. Hommay, «L'Idée de nécessité dans la philosophie de M. Taine», en *Revue Philosophique, 24* (1887), 394-408 (excelente ensayo sobre el concepto de necesidad y su fuente en Spinoza).

Iredell Jenkins, «H. Taine and the Background of Modern Aesthetics», en *Modern Schoolman, 20* (1943), 141-56 (¡hace de Taine el primer estético que pasa de una teoría aristótelica de la imitación a un concepto expresionista!).

Viktor Klemperer, «Taine und Renan», en *Die französische Literatur von Napoleon bis zur Gegenwart,* Teil 2 (Leipzig, 1926), 1-58 (hace observaciones excelentes).

Harry Levin, «Literature as an Institution», en *Accent, 6* (1946), 159-68, reimpreso en *Criticism,* ed. M. Schorer *et al.* (New York, 1948), págs. 546-53; y en *Literary Opinion in America,* ed. M. D. Zabel (New York, 1951), páginas 655-66 (comienza con una brillante sección sobre «The Contribution of Taine»).

Gabriel Monod, en *Les maîtres de l'histoire: Renan, Taine, Michelet* (París, 1894), págs. 51-173 (exposición temprana, biográfica en parte).

Winthrop H. Rice, «The Meaning of Taine's Moment», en *Romanic Review. 30* (1939), 273-79 (sobra *moment*).

Sainte-Beuve, C. A., sobre los escritos tempranos de Taine, dos charlas (9 y 16 de marzo de 1857) en *Causeries du lundi, 13,* 249-84. Reseña de *Histoire de littérature anglaise,* en *Nouveaux Lundis, 8,* 66-137. Publicado por primera vez el 30 de mayo, el 6 y el 11 de junio de 1864.

Leslie Stephen, «Taine's History of English Literature», en *Fortnightly Review, 20* (1873), 693-714, reimpreso en *Men, Books and Mountains* (Minneapolis, 1957), págs. 81-111.

Martha Wolfenstein, «The Social Background of Taine's Philosophy of Art», en *Journal of the History of Ideas, 5* (1944), 332-58 (contiene buena crítica desde un punto de vista vagamente marxista).

Emile Zola, «M. H. Taine Artiste», en *Mes Haines* (nueva ed. 1907), págs. 201-32 (establece contraste entre espíritu doliente y gozo de la carne y fuerza bruta).

B) Notas

[1] *Hla., 1,* xxix: «la vitesse acquise». Pág. xxxiv: «l'impulsion déjà acquise».

[2] Rice, «The Meaning of Taine's *Moment*», en *Romanic Review, 30* (1939), 273-79.

[3] Seis cartas de Taine a Brandes pueden verse en *Correspondance de Georg Brandes,* ed. P. Krüger (Copenhagen, 1952), *1,* 1-21. Una carta de Gose a F. C. Roe negando interés por Taine (1924) se halla en Evan Charteris, *The Life and Letters of Sir Edmund Gosse* (Londres, 1931), pág. 477. Sobre Parrington, véase la necrología por E. H. Eby antepuesta a *The Beginnings of Critical Realism in America* (New York, 1930), pág. vii, que trata del descubrimiento de Taine por Parrington.

[4] Véase la bibliografía, *supra.*

[5] *Hla., 1,* xxxiv: «si ces forces pouvaient être mesurées et chiffrées, on en déduirait comme d'une formule les propriétés de la civilisation future... et lorsque nous avons considéré la race, le milieu, le moment... nous avons épuisé non seulement toutes les causes réelles, mais encore toutes les causes possibles du mouvement».

[6] Cf. *Hla., 5,* 276.

[7] Giraud, *Essai,* págs. 236-37: «une personne morale».

[8] *Hla., 1,* xxv.

[9] *Laf.,* pág. 343: «Une race se rencontre ayant reçu son caractère du climat, du sol, des aliments, et des grands événements qu'elle a subis à son origine».

[10] *Essais,* pág. 109: «en combinant les qualitiés des cinq ou six races qui ont fourni leurs ancêtres». Pero en sus últimos años, Taine estudió a fondo los antepasados italianos de Napoleón para caracterizarlo como un *condottiere* del s. xix (*Ori., 9,* 5 ss., 26).

[11] *Hla., 2,* 365, 367; 313; *5,* 251; *4,* 326, 341, 81; *3,* 234, 245; *5,* 64; *4,* 443; *2,* 111.

[12] *Ibid., 4,* 445-46.

[13] *Ibid., 4,* 432: «la grande idée anglaise... la persuasion que l'homme est avant tout une personne morale et libre». *4,* 467, y *5,* 153.

[14] *Essais,* pág. 316: «une race légère et sociable».

[15] *Laf.,* pág. 17: «Le besoin de rire est le trait national». Véase también *Hla., 1,* 95.

[16] *Hla., 1,* 80: «esprit facile, abondant, curieux... tel est le génie de la race».

[17] *Hla., 1,* 85-86: «Quand le Français conçoit un événement ou un objet, il le conçoit vite et *distinctement*... Les mouvements de son intelligence sont adroits et prompts comme ceux de ses membres; du premier coup, et sans effort, il met la

main sur son idée. Mais il ne met la main que sur elle... Il est privé, ou, si vous l'aimez mieux, il est exempt de ces soudaines demi-visions, qui, secouant l'homme, lui ouvrent en un instant les grandes profondeurs et les lointaines perspectives. C'est l'ébranlement intérieur qui suscite les images; n'étant point ébranlé, il n'imagine pas. Il n'est ému qu'à fleur de peau; la grande sympathie lui manque... C'est pourquoi nulle race en Europe n'est moins poétique» (Cf. *Ori., 1,* 305 s.).

[18] *Vie, 4,* 133-34: «Il est rhétoricien et bavard».

[19] Giraud, *Etudes,* pág. 247: «ni la folie ni le génie de l'imagination».

[20] *Ori., 10,* 137 n.: «la sotte vanité».

[21] Cf. *Laf.* 11 ss. y *Hla., 1,* 91-96. En la *History* la caracterización del espíritu francés se aplica indiscriminadamente a los normandos. El denominador común es presumiblemente el antiguo espíritu francés, ya sea normando ya galo.

[22] *Pays-Bas,* 2: «La race avec ses qualités fondamentales et indélébiles, telles qu'elles persistent à travers toutes les circonstances et dans tous les climats... le peuple lui-même avec ses qualités originelles... transformées par son milieu et son histoire».

[23] *Hla., 1,* xxx.

[24] *Hla., 1,* xxxiii: «le caractère sociable et l'esprit de conversation innés en France rencontrèrent les habitudes de salon et le moment de l'analyse oratoire».

[25] Vid. Leo Spitzer, «*Milieu* and *ambiance*», en *Essays in Historical Semantics* (New York, 1947), especialm. págs. 210-13.

[26] *Vie, 2,* 345, 352.

[27] *Ph.a.,* pág. 77: «L'œuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environnantes» (cf. pág. 98).

[28] *Ori., 1,* 276-77.

[29] *Vie, 2,* 305: «L'assimilation des recherches historiques et psychologiques aux recherches physiologiques et chimiques».

[30] *Vie, 2,* 183: «Je fais de la physiologie en matières morales, rien de plus. J'ai emprunté à la philosophie et aux sciences positives des méthodes qui m'ont semblé puissantes, et je les ai appliquées dans les sciences psychologiques».

[31] *Ph.a.,* pág. 22, págs. 15-17.

[32] *Hla., 1,* xv: «Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre».

[33] En una carta al *Journal des Débats* (19 de diciembre de 1872), *Vie, 3,* 213-15.

[34] *Ph.a.,* págs. 55-56: «On pourrait dire qu'en ce pays, l'eau fait l'herbe, qui fait le bétail, qui fait le fromage, le beurre et la viande, qui, tous ensemble avec la bière, font l'habitant. En effet, de cette grasse vie et de l'organisation physique imbibée d'air humide, vous voyez naître le tempérament flamand, le naturel flegmatique, les habitudes régulières, la tranquillité d'esprit et de nerfs, la capacité de prendre la vie raisonnablement et sagement, le contentement continu, le goût du bien-être, partant le règne de la propreté et la perfection du confortable».

[35] *Hla., 1,* 4: «il n'y a de place ici que pour les pensées sinistres ou mélancoliques».

[36] *Hla., 1,* 157-58: «ce que le climat impose à l'homme d'incommodités et ce qu'il en exige de résistances est infini. De là la mélancolie et l'idée du devoir».

[37] *Laf.,* págs. 4-5: «tout y était sur un petit modèle, en proportions commodes... Il n'a ni excès ni contrastes».

[38] *Laf.*, pág. 8: «l'homme prend et garde l'empreinte du sol et du ciel».

[39] Hay un extraño pasaje sobre el seco clima de los Estados Unidos en *Pays-Bas*, pág. 31.

[40] *Hla., 1,* 101: «la littérature s'accommode toujours au goût de ceux qui peuvent la goûter et la payer».

[41] *Hla., 3,* 38 s.

[42] *Nouveaux Essais,* págs. 108-09.

[43] *Hla., 5,* 460 s.

[44] *Hla., 3,* 178: «le pire des publics, débauché et frivole, dépourvu d'un goût personnel».

[45] *Hla., 3,* 178-79: «Le personnage qui pleure sur la scène ne fait que renouveler nos propres larmes; notre intérêt n'est que de la sympathie, et le drame est comme une conscience extérieure».

[46] *Vie, 2,* 197.

[47] *Vie, 2,* 344: «je suis si peu matérialiste qu'à mes yeux le monde physique n'est qu'une apparence».

[48] A. Chevrillon, *Taine,* pág. 224 n.

[49] Artículo en *Journal des Débats* (6 de julio de 1864). Vid Giraud, *Essai,* página 232, y Rosca, *L'Influence,* pág. 262 n.: «Entre les mauvais écrivains, il est probablement un des pires... il est entièrement étranger aux spéculations métaphysiques, à la culture littéraire, à la critique historique, au sentiment psychologique».

[50] *Hla., 5,* 369 ss.

[51] *Derniers,* pág. 199.

[52] Hla., 5, 406: «de connaissances absolues et infinies». *5,* 415: «la métaphysique... est possible».

[53] *Inte., 2,* 462: «L'existence elle-même est explicable» (Cf. *Vie, 1,* 47).

[54] *Phil. cl.,* pág. 370: «l'axiome éternel... formule créatrice».

[55] Tenemos más de 200 páginas de notas, *Vie, 1,* 145, 162, 180, 209, 217. Charles Bénard, traductor (o más bien libre adaptador) de la *Estética,* fue uno de los profesores de Taine en el Lycée Bourbon. (Cf. *Vie, 1,* 19).

[56] *Vie, 1,* 179, 270, 274.

[57] *Vie, 1,* 154: «Hegel est un Spinoza multiplié par Aristote».

[58] *Vie, 2,* 258: «qui s'est le plus rapproché de la vérité».

[59] Por ej., el prefacio a *Phil. el.,* pág. x; en el ensayo de *Mill, Hla., 5,* 412, 416; y al fin de *Inte., 2,* 462 s.

[60] *Derniers,* pág. 198: «à concevoir les époques historiques comme des moments, à chercher les causes intérieures, le développement spontané, le devenir incessant des choses».

[61] *Hla., 4,* 211; *3,* 142.

[62] *Hla., 2,* 302: «Tout grand changement a sa racine dans l'âme».

[63] Chevrillon, pág. 378, citando una nota inédita: «comme cause de l'état social l'état psychologique».

[64] *Hla., 1,* xvi.

[65] *Hla., 1,* 369: «les causes des événements sont des lois innées dans les choses».

[66] *Essais,* xiv-xv: «Entre une charmille de Versailles, un raisonnement philosophique et théologique de Malebranche, un précepte de versification chez Boileau, une loi de Colbert sur les hypothèques, un compliment d'antichambre à Marly, une sentence de Bossuet sur la royauté de Dieu, la distance semble infinie et infranchissable».

[67] *Hla., 1,* 231.

[68] *Hla., 4,* 211.

[69] *Vie., 2,* 221. (Cf. *Graindorge,* pág. 147, y *Voyage en Italie, 1,* 72-73).

[70] Hecho que el mismo Taine reconoce: *Hla., 4,* 421.

[71] *Laf.,* pág. 319: «l'art de transformer les idées générales en petits faits sensibles».

[72] *Vie, 2,* 47: «une idée générale devenant la plus particulière possible».

[73] *Hla., 1,* xlvii: «si elles fournissent des documents, c'est qu'elles sont des monuments».

[74] Por ej. *Hla., 2,* 517.

[75] *Nouveaux,* pág. 255: «une correspondance exacte entre la manière de sentir publique et sa manière de sentir privée. Son esprit est comme l'abrégé de l'esprit des autres».

[76] *Laf.,* pág. 64: «en abrégé tout le siècle».

[77] *Laf.,* pág. 343: «Plus il pénètre dans son art, plus il a pénétré dans le génie de son siécle et de sa race».

[78] *Hla., 1,* xlvi. Una vez un misterioso M. Weber fue puesto junto a Sainte-Beuve, Renan, Carlyle, y Macaulay. (Ensayo sobre De Sacy [1858] en *Derniers,* 2.ª ed. 1896, pág. 20). Probablemente Taine se refería a Albrecht Weber (1825-1901), el indólogo cuyas *Vorlesungen über indische Literaturgeschichte* (1852) pueden haberle interesado en relación con sus estudios sobre el budismo. O pudiera ser Karl Julius Weber (1767-1832), el autor de *Democritos* (1832-40), miscelánea bien conocida entonces; o incluso Georg Weber (1808-88), autor de una *Allgemeine Weltgeschichte* (15 vols., 1857-80) que puede haber impresionado a Taine con sus referencias a la literatura y a la cultura. Taine estaba obviamente deseoso de incluir a un alemán en la lista.

[79] *Hla., 5,* 300: «un révélateur de l'infini, comme un représentant de son siècle, de sa nation, de son âge; vous reconnaissez ici toutes les formules germaniques. Elles signifient que l'artiste démêle et exprime mieux que personne les traits saillants et durables du monde qui l'entoure, en sorte qu'on peut extraire de son œuvre une théorie de l'homme et de la nature, en même temps qu'une peinture de sa race et de son temps». Taine dice que el método de Carlyle procedía de Hegel y de Goethe, pero Carlyle no conocía nada de Hegel; véase «Carlyle and the Philosophy of History», en mis *Confrontations* (Princeton, 1965), pág. 103.

[80] *Ori., 1,* 311.

[81] *Hla., 4,* 294, 301.

[82] *Ph.a.,* pág. 22: «des sympathies pour toutes les formes de l'art et pour toutes les écoles... comme autant de manifestations de l'esprit humain».

[83] *Ibid.,* págs. 21, 22: «la science ne proscrit ni ne pardonne; elle constate et elle explique... elle fait comme la botanique qui étudie, avec un intérêt égal, tantôt l'oranger et le laurier, tantôt le sapin et le bouleau».

[84] *Idéal,* págs. 3, 15.

[85] *Laf.,* pág. 344.

[86] *Idéal,* págs. 33-55.

[87] *Ibid.,* pág. 83: «Plus l'artiste est grand, plus il manifeste profondément le tempérament de sa race».

[88] *Hla., 2,* 12. Taine escribe esta obra a Middleton, remitiendo a Philarète Chasles.

[89] *Essais,* pág. 203. De aquí se deduce lo poco que estimaba Taine la filología; esto se manifiesta casi con crudeza en el ataque a Cousin, cuyos trabajos editoriales son menospreciados. (Algunos de éstos eran extraordinariamente valiosos, p. ej. su libro sobre el manuscrito de las *Pensées* de Pascal). La filología es descrita como un «sótano oscuro, estrecho y sin fondo» (*Phil. cl.,* pág. 194) sin aire y sin luz; e incluso más tarde Taine comenta sus atractivos con cierta zumba (*Nouveaux Essais,* pág. 190).

[90] *Derniers,* pág. 2: «ni les livres ni les tableaux n'avaient menti; les personnages de Lope, de Calderón, de Murillo et de Zurbarán couraient les rues».

[91] Vid. Foulché-Delbosc, «Mme d'Aulnoy et l'Espagne», en *Revue Hispanique, 67* (1926), págs. 1-151.

[92] *Hla., 1,* xlvi: «je donnerais cinquante volumes de chartes et cent volumes de pièces diplomatiques pour les mémoires de Cellini, pour les lettres de Saint Paul, pour les propos de table de Luther ou les comédies d'Aristophane».

[93] *Hla., 1,* xlvii: «c'est en représentant la façon d'être de toute une nation et de tout un siècle qu'un écrivain rallie autour de lui les sympathies de tout un siècle et de toute une nation».

[94] *Idéal,* pág. 59: «quelque fragment de l'homme universel».

[95] *Ph.a.,* pag. 158: «le personnage régnant... le modèle».

[96] *Hla., 1,* 242: «il y a une correspondance fixe entre ce que l'homme admire et ce que l'homme est».

[97] En *Rêveries littéraires, morales, et fantastiques* (Bruselas, 1832), págs. 41-58.

[98] *Idéal,* pág. 96.

[99] *Hla., 4,* 384: «Partout oú est la vie, même bestiale ou maniaque, est la beauté».

[100] *Nouveaux,* pág. 152: «J'aime mieux en rase compagne rencontrer un mouton qu'un lion; mais derrière une grille, j'aime mieux voir un lion qu'un mouton. L'art est justement cette sorte de grille».

[101] *Nouveaux,* pág. 152: «en ôtant la terreur, il conserve l'intérêt... nous pouvons contempler les superbes passions... Cela nous tire hors de nous-mêmes... Notre âme grandit par spectacle».

[102] *Idéal,* págs. 101, 104-05.

[103] *Idéal,* págs. 107-08: «Plus haut encore et dans un ciel supérieur sont... les sauveurs et les dieux... de la Grèce... (ou) de la Judée et du christianisme représentés dans les Psaumes, dans les Evangiles, dans l'Apocalypse, et dans cette chaîne continue de confidences poétiques dont les derniers et les plus purs anneaux sont les *Fioretti* et l'*Imitation*».

[104] *Idéal,* págs. 106-07.

[105] *Idéal,* pág. 103: «elles manifestent mieux que les autres les caractères importants, les forces élémentaires, les couches profondes de la nature humaine».

[106] *Ph. cl.*, pág. 150: «la beauté morale... un maître de vertu».

[107] *Vie, 2,* 122: «L'artiste n'a pour but que de produire le beau».

[108] *Vie, 2,* 344-45. *Nouveaux,* pág. 40.

[109] *Hla., 5,* 155: «un juge entre des justes et des pêcheurs».

[110] *Hla., 5,* 70.

[111] *Hla., 2,* 420. Taine se refiere a Shakespeare con el término de Coleridge «myriad-minded» (*Laf.*, pág. 66).

[112] *Hla., 5,* 118: «jouit par contemplation de la grandeur d'un sentiment nuisible ou du mécanisme ordonné d'un caractère pernicieux».

[113] *Nouveaux,* 12.ª ed., págs. 240, 246-47.

[114] *Derniers,* págs. 225-26: «il s'efface... il ne se fait pas lui-même le cicerone de ses trésors».

[115] *Hla., 5,* 127: «l'art s'est amoindri, la poésie a disparu».

[116] *Vie, 3,* 177: «il y a un grand principe de Gautier et de Stendhal que je crois vrai: ne pas faire étalage de ses sentiments sur le papier... il est indécent de donner son cœur en spectacle; il vaut mieux être accusé de n'en avoir pas».

[117] *Hla., 5,* 142-43: «L'essence de l'homme se trouve cachée bien loin au-dessous de ces étiquettes morales».

[118] *Hla., 5,* 156: «Que Pierre ou Paul soit un coquin, peu nous importe, c'était l'affaire des contemporains».

[119] *Ph.a.*, pág. 51: «le caractère capital, quelque qualité saillante et principale, un point de vue important, une manière d'être essentielle de l'objet».

[120] *Nouveaux Lundis* (3.ª ed., 1879), *8,* 88.

[121] *Vie, 2,* 308: «Je n'ai jamais eu l'intention de déduire l'individu, de démontrer qu'un Shakespeare, un Swift devaient apparaître en tel temps, en tel pays».

[122] *Vie, 2,* 261: «mon idée fondamentale a été qu'il faut reproduire l'émotion, la passion particuliére à l'homme qu'on décrit... bref le peindre à la façon des artistes et en même temps les construire à la façon des raisonneurs».

[123] *Hla., 5,* 156: «je calcule le jeu de ses moteurs, je ressens avec elle les coups des obstacles, je vois d'avance la courbe que son mouvement va décrire; je n'éprouve pour elle ni aversion ne dégoût; j'ai laissé ces sentiments à la porte de l'histoire, et je goûte le plaisir très-profond et trés-pur de voir agir une âme selon une loi définie, dans un milieu fixé, avec toute la variété des passions humaines».

[124] *Hla., 5,* 4-5: «Le génie d'un homme ressemble à une horloge: il a sa structure, et parmi toutes ses pièces un grand ressort. Démêlez ce ressort, montrez comment il communique le mouvement aux autres, suivez ce mouvement de pièce en pièce jusqu'à l'aiguille où il aboutit».

[125] *Essais,* págs. xxvi-xxvii.

[126] *Vie, 4,* 109.

[127] *Ori., 7,* 330: «Le gorille féroce et lubrique».

[128] *Essais,* pág. ix: «état psychologique, dominateur et persistant».

[129] *Nouveaux,* 12.ª ed., pág. 225: «sensible qu'à une couleur».

[130] III, 2, «Du Repentir». Montaigne, *Essais,* ed. Maurice Rat (París, 1948), *3,* 25.

[131] Vid. la ed. del *Pope's Essay on Man* por Maynard Mack (Londres, 1950), págs. xxxvi, 71 n.

[132] *Hla., 2,* 158: «A proprement parler, l'homme est fou, comme le corps est malade, par nature; la raison comme la santé n'est en nous qu'une réussite momentanée et un bel accident».

[133] *Hla., 2,* 159: «vie d'insensé, qui par intervalles simule la raison, mais qui véritablement est 'de la même substance que ses songes!'».

[134] *Hla., 2,* 259: «L'homme est une machine nerveuse, gouvernée par un tempérament, disposée aux hallucinations, emportée par des passions sans frein, déraisonnable par essence, mélange de l'animal et du poète, ayant la verve pour esprit, la sensibilité pour vertu, l'imagination pour ressort et pour guide, et conduite au hasard, par les circonstances les plus déterminées et les plus complexes, à la douleur, au crime, à la démence et à la mort».

[135] *Hla., 2,* 194: «délivrée des entraves de la raison et de la morale».

[136] *Nouveaux,* pág. 151 n.

[137] *Vie, 4,* 311.

[138] *Hla., 5,* 4: «Quarante volumes suffisent, et au delà, pour bien connaître un homme... son talent est dans ses livres».

[139] *Hla., 4,* 176 ss.

[140] *Hla., 4,* 185: «En vérité, je voudrais admirer les œuvres d'imagination de Pope; je ne saurais».

[141] *Hla., 2,* 516: «en prêtant à Satan son âme républicaine».

[142] *Hla., 2,* 258: «Hamlet, c'est Shakespeare».

[143] *Hla., 2,* 270: «masque transparent derrière lequel on voit la figure du poète».

[144] *Etudes sur Shakespeare* (1852); Chasles, a su vez, tomó la teoría de Armitage Brown, *Shakespeare's Autobiographical Poems* (1838). Vid. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), págs. 246 ss.

[145] *Hla., 2,* 176.

[146] En *Ariosto, Shakespeare e Corneille* (3.ª ed., Bari, 1944), pág. 84: «si finisce col non sapere piú se ci sfilino dinanzi poeti o assassini, contrasti ed armonie artistiche o risse a colpi di pugnale».

[147] *Hla., 2,* 187: «la métaphore n'est pas la caprice de sa volonté, mais la forme de sa pensée. Au plus fort de sa passion, il imagine encore. Quand Hamlet, désespéré, se rappelle la noble figure de son père, il aperçoit les tableaux mythologiques dont le goût du temps remplissait les rues. Il le compare au héraut Mercure, 'nouvellement descendu sur une colline qui baise le ciel'. Cette apparition charmante, au milieu d'une sanglante invective, prouve que le peintre subsiste sous le poète. Involontairement et hors de propos, il vient d'écarter le masque tragique qui couvrait son visage, et le lecteur, derrière les traits contractés de ce masque terrible, découvre un sourire gracieux et inspiré qu'il n'attendait pas».

[148] *Ph.a.,* pág. 62.

[149] *Hla., 4,* 179: «il faut une source pleine d'idées vives et de passions franches pour faire un vrai poète».

[150] *Hla., 1,* 51: «on n'est puissant dans les œuvres de l'esprit que par la sincérité du sentiment personnel et original».

[151] *Hla., 4,* 318: «Après tout, cet homme est convaincu».

[152] *Hla., 1,* 277: «il pense moins souvent à bien aimer qu'à bien écrire».

[153] *Laf.*, pág. 69: «des bouts de paysages, des gestes, des figures comiques, touchantes, et tout cela comme dans un rêve. Pendant ce temps, sa main écrit des lignes non finies, terminées par des syllabes pareilles; et il se trouve que ces lignes sont la même chose que ce rêve; ses phrases n'ont fait que noter des émotions».

[154] *Ori., 1,* 305: «le cri involontaire de la sensation vive, la confidence solitaire de l'âme trop pleine».

[155] *Hla., 1,* 355: «la sensation de l'ensemble. Ils comprennent les proportions, les attaches et les contrastes; ils *composent*». Cf. *1,* 215.

[156] *Idéal,* pág. 142: «justement une suite d'événements et un ordre de situations arrangés pour manifester des caractères».

[157] *Hla., 4,* 267: «A ce moment, la forme semble s'anéantir et disparaître; j'ose dire que ceci est le grand trait de la poésie moderne».

[158] *Phil. cl.,* pág. 81: «C'est au style qu'on juge un esprit».

[159] *Essais,* págs. 248-50.

[160] *Nouveaux,* págs. 59-60.

[161] *Ibid.*, págs. 98 ss.

[162] *Ibid.*, 12.ª ed., pág. 254.

[163] Vie, 2, 44-45.

[164] *Ori., 1,* 300: «la raison raisonnante».

[165] *Nouveaux,* págs. 264-65.

[166] *Phil. cl.,* pág. 110.

[167] *Essais,* pág. 265: «si éloignés des nôtres, que nous avons peine á les comprendre. Ils sont comme des parfums trop fins: nous ne les sentons plus; tant de délicatesse nous semble de la froideur ou de la fadeur».

[168] *Essais,* pág. 262.

[169] *Laf.*, pág. 42 n.; *Hla., 5,* 466 ss.

[170] Sobre Flaubert, véase *Vie, 2,* 157, 229-36, y *Inte., 1,* 90. En una carta a Zola citada por John C. Lapp, en «Taine et Zola: autour d'une correspondance», en *Revue des Sciences Humaines,* nueva serie, fasc. 87 (julio-septiembre 1957), 319-26, especialm. 320-325: «cauchemars... un peu de pitié pour la pauvre humanité».

[171] El conocimiento que tenía Taine de la literatura alemana y su interés por ella (en cuanto opuesta a la erudición y a la filosofía) eran muy limitados, y su comprensión, muy imperfecta. Sin embargo, planeaba un libro sobre literatura alemana desde mediados del s. XVIII, e hizo un viaje exploratorio en 1870. Pero el estallido de la guerra franco-prusiana le hizo abandonar su proyecto, pues sabía que no podría mantenerse imparcial y le parecía que otras tareas se habían hecho más urgentes (cf. *Vie, 2,* 354 ss.; 3, 48). Admiraba mucho la *Iphigenie* de Goethe, como «le plus pure chef-d'œuvre de l'art moderne» (*Essais,* 401). Evocó su «serena e inmortal belleza» en un ensayo «Sainte-Odile et Iphigénie en Tauride» (1868). Alabó a Heine, de manera totalmente extravagante, como «el mayor poeta alemán después de Goethe y, posiblemente, el poeta más intenso después de Dante» (carta a Georg Brandes, 4 de noviembre de 1890, en Brandes, *Correspondance, 1,* 19). Pero juzgó severamente la mayoría de las otras obras de Goethe como forzadas y mal escritas, y consideró a Kleist escritor de tercera clase y sin estilo (*Vie, 2,* 367; *4,* 110-11; Brandes, *Correspondance, 1,* 13). Obviamente, la literatura alemana

no se desarrolló de acuerdo con su concepto de la espontaneidad nórdica. La historia de dicha literatura le parece «un contre-sens continu: fabriquer un art au moyen d'une esthétique préconçue» (*Vie, 2,* 372).

[172] *Essais,* pág. 306: «cet homme passionné, concentré, intérieur».

[173] *Hla., 4,* 350: «un scalde transporté dans le monde moderne».

[174] *Hla., 2,* 42: «la confession intime de Marlowe, comme aussi celle de Byron et des vieux rois de la mer. Le paganisme du Nord».

[175] *Hlas., 2,* 353: «une anxieuse idée du ténébreux au-delà».

[176] *Hla., 3,* 196: «l'âge de l'imagination et de l'invention solitaire qui convient à leur race, pour l'âge de la raison et de la conversation mondaine, qui ne convient pas à leur race».

[177] Ningún francés habría aceptado la dedicatoria del *Rape of the Lock, Hla., 4,* 192-93.

[178] *Hla., 4,* 165: «parce qu'ils sont pour nous insipides et lourds que le goût d'un Anglais s'en accommode».

[179] *Hla., 4,* 81: «ce grand et malheureux génie, le plus grand de l'âge classique».

[180] Taine asimiló igualmente el humor inglés a su idea dominante de la melancolía inglesa. Los humoristas ingleses son o ignorados (Lamb), o rebajados (Sterne) o transformados. No dice una palabra acerca de los *Pickwick Papers* en el ensayo sobre Dickens; Tackeray aparece como un amargo cínico que fomenta su cólera contra la humanidad; una lista de humoristas incluye a Swift y el *John Bull* de Arbuthnot, pero también a Courier, Voltaire y Montesquieu (*Vie 4,* 249). En Taine, «humor» significa realmente sátira salvaje y ácida.

[181] *Hla., 5,* 262: «les simples savants, les vulgarisateurs, les orateurs, les écrivains, en général les siècles classiques et les races latines... les poètes, les prophètes, ordinairement les inventeurs, en général les siècles romantiques et les races germaniques».

[182] Vid. *Nouveaux,* pág. 93.

[183] *Ibid.,* păg. 103: «a de mauvaises manières; il est grossier et charlatan».

[184] *Ibid.,* págs. 118-19: «La vraie noblesse lui manque; les choses délicates lui échappent; ses mains d'anatomiste souillent les créatures pudiques; il enlaidit la laideur».

[185] *Hla., 1,* 258: «l'affreuse nuit».

[186] *Hla., 2,* 4: «sur un fumier». Cf. *Nouveaux,* págs. 196-99.

[187] *Hla., 1,* 225.

[188] *Hla., 3,* 310-11.

[189] Vid. *Hla., 4,* 180-82.

[190] *Nouveaux,* păgs. 249-50.

[191] *Hla., 2,* 489: «J'écoute, et j'entends un ménage anglais, deux raisonneurs du temps, le colonel Hutchinson et sa femme. Bon Dieu! habillez-les bien vite».

[192] *Hla., 2,* 490: «Adam a passé par l'Angleterre avant d'entrer dans le paradis terrestre. Il y a appris la *respectability* et il y a étudié la tirade morale».

[193] *Hla., 2,* 494: «mange comme un fermier du Lincolnshire».

[194] *Hla., 2,* 503, n 2.

[195] *Hla., 2,* 497.

[196] *Hla., 2,* 500.
[197] *Hla., 3,* 99 s.
[198] *Hla., 3,* 47: «vraiment anglais, c'est-à-dire énergique et sombre».
[199] *Hla., 4,* 387-88: «Dans quelle médiocrité et quelle platitude recule auprès de lui le Faust de Goëthe!... Est-ce là un héros?... Sa plus forte action est de séduire une grisette et d'aller danser la nuit en mauvaise compagnie, deux exploits que tous les étudiants ont accomplis... A côte de lui, quel homme que Manfred!»
[200] *Laf.,* págs. 75-76: «La Fontaine est moraliste, et non pamphlétaire; il a représenté les rois, et non le roi. Mais il avait des yeux et des oreilles, et faut-il croire qu'il ne s'en soit jamais servi? On copie ses contemporains en dépit de soi-même».
[201] *Nouveaux,* pág. 63: «un homme d'affaires endetté».
[202] *Hla., 4,* 329, 386.
[203] *Hla., 4,* 322; pero cf. una carta laudatoria en *Vie, 2,* 210.
[204] Pero véase *Hla., 4,* 286-87, 290.
[205] *Hla., 4,* 311.
[206] *Hla., 4,* 335, 359, etc.
[207] *Notes,* pág. 361.
[208] *Hla., 5,* 131 ss.

III. HISTORIA LITERARIA FRANCESA

A) Bibliografía

Para un estudio de las manifestaciones teóricas de Brunetière sobre la evolución y de sus intentos de mostrar sus efectos, son de la mayor importancia los siguientes libros y artículos:

L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature. Tome I, *L'Evolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours,* 1890; conferencias en la *Ecole normale,* 1889 (*EG*).

Les Epoques du théâtre français, 1636-1850, Conferencia de L'Odéon, 1892 (dadas en 1891-92).

L'Evolution de la poésie lyrique en France aux dix-neuvième siècle, 2 vols., 1894; dadas en la Sorbonne, 1893 (*EPL*).

«La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature», en *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française (EC), 6...* (1899, fechado en febrero de 1898), 1-36 (*EC*).

«L'Evolution d'un genre: La tragédie», *ibid.,* 7 (artículo fechado en noviembre de 1901), 151-200.

«L'Evolution d'un poète: Victor Hugo», *ibid.* (fechado en 1902), págs. 201-21.

Véase también:

Le Roman naturaliste, 1883; utilizo la 6.ª ed. revisada, de 1896 (*RN*).

Honoré de Balzac, 1906.

Manuel de l'histoire de la littérature française, 1898, y muchas colecciones de ensayos, especialmente:

Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française, 8 vols., 1880-1907 (*EC*); vol. 9 (1925) contiene el artículo de la Enciclopedia sobre crítica.

Histoire et littérature, 3 vols., 1884-86 (*HL*).

Questions de critique, 1889 (*QC*).

Nouvelles questions de critique, 1890 (*NQC*).

Essais sur la littérature contemporaine, 1892 (*ELC*).

Nouveaux Essais sur la littérature contemporaine, 1895 (*NELC*).

Discours de combat, 3 vols., 1899-1907.

Variétés littéraires, 1904.

Sur les Chemins de la croyance, 1904.

Etudes sur le XVIII^e siècle, 1911 (fragmento de un libro sobre Voltaire).

Bossuet, 1913.

Lectures:

Histoire de la littérature française classique, 4 vols., 1905-17.

Comentario sobre Brunetière: Libros:

E. R. Curtius, *Ferdinand Brunetière,* Strasbourg, 1914 (todavía el mejor).

John Clark, *La Pensée de Ferdinand Brunetière,* París, 1954 (pone de relieve la evolución en su pensamiento general).

Victor Giraud, *Brunetière,* París, 1932 (sin densidad).

Elton Hocking, *Ferdinand Brunetière: The Evolution of a Critic,* Madison, Wis., 1936 (sólido, pero no penetrante).

Comentario: Artículos:

Irving Babbitt, en *Masters of Modern French Criticism* (Boston, 1912), páginas 298-337.

Anatole France, prefacio a *La Vie littéraire,* 3.ª serie.

Alfredo Galletti, «Critica letteraria e critica scientifica in Francia nel sec. XIX», en *Studi di Filologia moderna II* (1909), págs. 201-28 (bueno).

Jules Lemaître, «Ferdinand Brunetière», en *Les Contemporains, 1* (1885), 217-48; un pequeño esbozo en *6* (1893), 314-18; véase también el prefacio dirigido contra Brunetière.

No conozco ningún estudio de Lanson.

Hay capítulos sobre Faguet en Alexandre Belis, *La Critique française à la fin du XIX^e siècle,* París, 1926: y en Maurice Wilmotte, *Trois Semeurs d'idées,* París, 1907.

B) Notas

BRUNETIÈRE

[1] *HL, 1,* 31-54, «Théorie du lieu commun».

[2] *RN,* pág. 156.

[3] *RN,* pág. 158: «l'expression d'une correspondance intime entre les sentiments et les sensations des personnages qui sont en scène. Et pourquoi ne le dirions-nous pas, en termes presque métaphysiques? elle ne sert pas seulement à marquer le rapport secret de l'être humain et de son milieu, mais elle l'unit, ou mieux encore, elle le réunit à ce milieu même».

[4] *RN,* pág. 162: «de fondre et de confondre plus intimement encore l'histoire de l'être humain et la description du milieu où les circonstances l'ont placé».

[5] *RN,* págs. 165-66.

[6] *RN,* pág. 175: «ce sont les moyens eux-mêmes du romantisme qui servaient d'instruments à cette dérision du romantisme».

[7] *RN,* pág. 193: «le sentiment est encore engagé dans la sensation, où la volonté se confond avec le désir».

[8] *RN,* pág. 171.

[9] *RN,* págs. 36-37, 44.

[10] *ELC,* pág. 137.

[11] *ELC,* pág. 143: «distinguent, divisent, et séparent... le symbole... l'unit, le joint ensemble, et n'en fait qu'une seule et même chose».

[12] *ELC,* pág. 143, 145, etc.

[13] *ELC,* pág. 141.

[14] *EPL, 2,* 247, 253.

[15] *NQC,* págs. 307 ss., 329. *EPL, 2,* 244.

[16] *ELC,* pág. 217: «le roi des mystificateurs». *QC,* págs. 253-74.

[17] *EPL, 2,* 230 ss.

[18] *EC, 9,* 50: «C'est qu'en effet les œuvres de la littérature et de l'art peuvent bien être des signes, mais elles sont d'abord des œuvres de littérature ou d'art, qui doivent donc être considérées comme telles... En même temps qu'un témoignage de l'âme du poète, un poème est un poème, et si c'est ce que la critique oublie quand elle prétend s'abstenir de juger, elle n'est plus la critique, mais l'histoire ou la psychologie».

[19] *EC, 9,* 32-34.

[20] *EC, 9,* 34. *NELC,* págs. 1-30.

[21] «Le Mouvement littéraire au XIX[e] siècle» (1889), en *NQC,* págs. 153-253. «Le Cosmopolitisme et la littérature nationale» (1895), en *EC, 7,* 289-316. «La littérature européenne» (1900), en *Variétés littéraires* (1904), págs. 1-51.

[22] *EC, 9,* 49.

[23] *QC,* pág. 321: «compose parfaitement ses phrases et ses paragraphes, médiocrement ses chapitres, et mal ses livres». Citas de E. Hennequin, *La Critique scientifique* (París, 1888), pág. 73.

[24] Anatole France, *La Vie Littéraire, I* (París, 1950), 5-6. Para el texto entero, véase arriba, pág. 483, n. 1.

[25] *ELC,* págs. 7-8: «et nous le sommes surtout par le pouvoir que nous avons de sortir de nous-mêmes pour nous chercher, nous retrouver, et nous reconnaître chez les autres... La duperie... c'est de croire et d'enseigner que nous ne pouvons pas sortir de nous-mêmes, quand au contraire la vie ne s'emploie qu'à cela... il n'y aurait autrement ni société, ni langage, ni littérature, ni art».

[26] *ELC,* pág. 9: «ni M. France, ni M. Lemaître, ni M. Desjardins ne l'ont eux-mêmes jamais essayé, ne l'essaieront jamais».

[27] *ELC,* pág. 4: «Elle dispense... d'étudier les livres dont on parle et les sujets dont ils traitent».

[28] *EC, 4,* 28: «Un effort commun».

[29] *Sur les Chemins de la croyance* (1904), pág. 12: «Les opinions ne sont pas libres... On ne l'est pas (libre)... d'avoir une opinion, son opinion et, comme on dit, son goût: il y a toujours un critérium, un fondement objectif du jugement critique. Et on peut d'ailleurs se tromper dans l'application de ce critérium, ce qui est l'une des origines de la diversité des opinions parmi les hommes. On peut ne pas savoir où est ce critérium, auquel cas, l'obligation qui s'impose à nous... est done alors de le chercher. Mais qu'il existe, voilà ce qui n'est pas douteux!».

[30] *NQC,* pág. 281: «On rit plus... au *Voyage de M. Perrichon* qu'au *Misanthrope*».

[31] *EPL, I,* 25: «Nous pouvons sortir de nous-mêmes; nous pouvons nous élever au-dessus de nos goûts; nous le devons même».

[32] *HL, 3,* 96-97: «Le commencement de la critique est de juger d'abord, pour les approuver ensuite, mais plus souvent pour y contredire, nos impressions personelles».

[33] «L'Expression dans les beaux-arts», en *Revue des Deux Mondes,* año 54, período 3.°, vol. 61 (1884), 224: «il se peut que nous n'ayons pas le droit de prendre du plaisir, et, réciproquement, si certaines œuvres nous déplaisent, il se peut que nous ayons tort».

[34] *EC, 9,* 62: «Toute 'critique' en effet, qui n'est pas l'application d'une 'esthétique' n'est pas de la critique».

[35] *EG,* pág. 121: «Ils ne visent pas au même but, quoiqu'on en puisse dire; ils n'emploient pas les mêmes moyens; et, ne s'adressant pas aux mêmes sens, ils n'opèrent point les mêmes effets».

[36] *EC, 3,* 104: «Car tout genre a ses lois, et qui sont déterminées par sa nature même».

[37] «La Poésie intime», en *Revue des Deux Mondes,* año 45, período 3.°, *10* (1875), 685.

[38] *Balzac,* págs. iv-v.

[39] *EC, 9,* 62-63.

[40] *EG,* pág. xii.

[41] *Manuel,* pág. iv.

[42] *EC, 3,* 4: «L'histoire d'une littérature... en elle-même et d'abord le principe suffisant de son développement».

[43] *EC, 6,* 15: «une filiation des œuvres; et en tout temps, en littérature comme en art, ce qui pèse du poids le plus lourd sur le présent, c'est le passé».

[44] *EG,* pág. 262: «La grande action qui opère, c'est celle des œuvres sur les œuvres».

[45] *Manuel,* pág. iii: «La Pléiade du seizième siècle a voulu faire 'autre chose' que l'école de Clément Marot. Racine dans son *Andromaque,* a voulu faire 'autre chose' que Corneille dans son *Pertharite;* et Diderot dans son *Père de Famille* a voulu faire 'autre chose' que Molière dans son *Tartuffe.* Les romantiques en notre temps ont voulu faire 'autre chose' que les classiques».

[46] *EG,* 22: «il introduit ainsi dans l'histoire de la littérature et de l'art quelque chose qui n'y existait pas avant lui, qui n'y existerait pas sans lui, qui continuera d'y exister après lui».

[47] *EPL, 2,* 288: «Disposition nouvelle d'éléments identiques; 'changement de front', si je puis ainsi dire; modification des rapports que soutenaient ensemble les parties d'un même tout, c'est uniquement ce que signifie le mot d'*évolution;* il ne veut pas dire autre chose».

[48] *EG,* pág. 262: «Voulez-vous savoir la vraie cause... de la tragédie de Voltaire? Cherchez-la d'abord dans l'individualité de Voltaire, et surtout dans la nécessité qui pesait sur lui, tout en suivant les traces de Racine et de Quinault, de faire pourtant autre chose qu'eux».

[49] *Manuel,* pág. v.

[50] *Manuel,* págs. i-ii.

[51] *EG,* pág. 23: «un genre naît, grandit, atteint sa perfection, décline, et enfin meurt».

[52] *EC, 7,* 198-99.

[53] Sainte-Beuve, *Causeries du lundi, 5,* 384: «les genres ne meurent pas; ils peuvent s'éclipser, se laisser dominer par d'autres plus en vogue; mais ils durent, ils se perpétuent, et ils sont là en réserve pour offrir aux talents nouveaux, quand il s'en présente, des cadres et des points d'appui tout préparés».

[54] *EC, 7,* 201 ss.

[55] *EC, 7,* 220.

[56] *EG,* págs. 5 ss.

[57] *EG,* págs. 27 ss.

[58] *EG,* pág. 27: «des pertes successives de la comédie, comédie de caractère, comédie de mœurs, comédie d'intrigue».

[59] *Balzac,* pág. 17: «des genres ou des espèces dont la fortune et l'existence même sont liées aux circonstances, à un moment précis de leur évolution, et qui meurent de leur victoire».

[60] *EG,* pág. 25.

LANSON

[1] *Manuel bibliographique de la littérature française moderne: XVI^e, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles,* nueva ed., París, 1921. Voltaire, *Lettres philosophiques,* 2.ª ed., 2 vols., París, 1915-17. Lamartine, *Méditations poétiques,* 2 vols., París, 1915.

[2] *Méthodes de l'histoire littéraire* (París, 1925), pág. 33: «La saine discipline des méthodes exactes». Pág. 33: «La curiosité désintéressée, la probité sévère, la patience laborieuse, la soumission au fait». Pág. 35: «réduire au minimum indispensable et légitime la part du sentiment personnel dans notre connaissance».

[3] Vid. *Trois Mois d'enseignement aux États-Unis,* París, 1912.

[4] *Histoire,* 4.ª ed. (1896), citada. *Avant-Propos,* pág. VII: «la description des individualités».

[5] *Ibid.,* p. VI: «L'étude de l'Histoire littéraire est destinée à remplacer en grande partie la lecture directe des œuvres de l'esprit humain». Lanson cita *L'Avenir de la science* (1890, escrito en 1848).

[6] *Ibid.,* p. XI: «le monument littéraire du document historique ou philologique».

[7] *Ibid.,* págs. 884, 1036, 951.

[8] *Ibid.,* pág. 25: «sèche et rude... raide et pauvre».

[9] *Ibid.,* págs. 41, 45.

[10] *Ibid.,* pág. 133: «Un fatras, un chaos»,

[11] *Ibid.,* pág. 171: «l'absolue sincérité». Pág. 173: «nous, honnêtes gens, paisibles bourgeois».

[12] *Ibid.,* págs. 7-8, 78. Pág. 51: «Ces grandes amours n'étaient pas faites pour nos Français».

[13] *Ibid.,* pág. 105: «une forme de l'esprit de la race». Pág. 369: «une forme nécessaire de l'esprit français».

[14] *Ibid.,* pág. 501: «un rationalisme positiviste se combine avec la recherche d'une forme esthétique, et qui pose ces trois termes comme identiques ou inséparables... la doctrine littéraire la plus appropriée aux qualités et aux besoins permanents de notre esprit».

[15] *Ibid.,* págs. 538, 544.

[16] Vid. el curso de conferencias «Origines et premières manifestations de l'esprit philosophique dans la littérature française de 1675 à 1748», en *Revue des cours et conférences, 16* (1907-08), *17* (1908-09), *18* (1909-10).

[17] *Histoire,* pág. 1043: «le bas romantisme, prétentieusement brutal, macabre, immoral, artificiel, pour ahurir le bon bourgeois».

[18] *Ibid.,* pág. 1092: «de bien mince valeur».

[19] *Histoire* (17.ª ed., 1922), pág. 1129: «un artiste incomplet, qui n'est pas arrivé à s'exprimer». Pág. 1130, n. sobre Rimbaud.

[20] *Ibid.,* pág. 1146.

[21] *Ibid.,* pág. 1145 n.: «Un bel artiste, si grec dans sa prose si française».

[22] *Ibid.,* pág. 1182: «la France éternelle». Pág. 1177: «la victoire de l'esprit latin sur l'esprit germanique».

[23] *Ibid.,* pág. 1026: «le vrai catéchisme du Français». *Histoire* (4.ª ed.), página 1009: «un des deux ou trois écrivains supérieurs de notre siècle».

[24] Citado por Joseph Bédier, *Hommage à Gaston Paris* (París, 1904), pág. 10: «Nous nous attachons moins à apprécier et à faire apprécier le moyen âge qu'à le connaître et à le comprendre».

[25] Véase, p. ej., su reseña de L. Léger, *Chants héroiques et chansons populaires des Slaves de Bohême,* en *Revue Critique, 1* (1866), 2.° semestre, págs. 312-22,

argumentando que el reconocimiento de los manuscritos checos como falsificaciones es bueno, ya que «la vérité ne peut jamais être dangereuse».

[26] Una autocaracterización en L. Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française* (París, 1897), *8,* 420: «Ce qu'il se refuse, probablement parce qu'il lui manque, c'est l'art de combiner les ensembles, de dégager l'esprit général d'un siècle, de suivre les lignes sinueuses des filiations et des influences, en un mot c'est l'art des idées générales en littérature, et 'l'esprit des lois' littéraires».

[27] *Flaubert* (París, 1899), pág. 68.

[28] *Politiques et moralistes du dix-neuvième siècle* (París, 1899), *3,* 204: «Travail et art; science, non pas, ou pas encore, et sans doute jamais».

[29] *Flaubert,* págs. 138-44: «Ce qui est resté du réaliste dans le romantique et du romantique dans le réaliste».

[30] *Ibid.,* págs. 77-78.

[31] En *La Revue des Revues,* 1 de septiembre de 1910. Véase André Gide, «Baudelaire et M. Faguet», en *Nouveaux Prétextes* (París, 1911), págs. 134-55.

[32] *Dix-huitième siècle* (París, 1890), pág. v: «singulièrement pâle entre l'âge qui le précède et celui qui le suit». Pág. VI: «ni chrétien ni français». Pág. X: «tout neuf, tout primitif et comme tout brut». Pág. XL: «un siècle enfant, ou, si l'on veut, adolescent».

[33] *Ibid.,* pág. 180: «son manque de profondeur, et d'imagination, et de sensibilité».

[34] *Ibid.,* pag. 224: «demi-artiste, demi-penseur».

[35] *Ibid.,* págs. 286 s.

[36] *Vie de Rousseau* (1911); *Les Amies de Rousseau, Rousseau artiste, Rousseau contre Molière, Rousseau penseur* —todo en 1912.

[37] Por ej. los capítulos sobre Bertaut, Racan, y Maynard en vol. 1 y particularmente en vol. 3, titulado *Précieux et Burlesques.*

[38] *Le Théâtre en Angleterre depuis la conquète jusqu'aux prédécesseurs immédiats de Shakespeare,* París, 1878. *Le Roman au temps de Sakespeare,* París, 1887. *Shakespeare en France sous l'ancien régime,* París, 1898.

[39] *2,* XIII: «Mais, en réalité, en quoi cela contribue-t-il à la moindre explication de son génie?» Pág. XVI: «il n'y a pas, il ne saurait y avoir de critique scientifique, au moins en ce qui regarde la fleur du génie, la saveur propre d'une œuvre».

[40] Pág. 131: «Il descend en droite ligne de nos trouvères et il a tout d'eux sauf la langue».

[41] *Ibid.,* pág. 277: «s'est posé en professeur de morale». (Cf. pág. 279).

[42] *Ibid.,* págs. 509, 432: «un excès de lyrisme».

[43] *Ibid.,* pág. 55-65.

[44] Sobre la historia del término, véase F. Baldensperger, «Littérature comparée: le mot et la chose», en *Revue de Littérature Comparée, 1* (1921), 1-29. La de Max Koch *Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* siguió publicándose hasta 1910. Sobre Posnett, vid. pág. 143.

[45] Pág. 9: «d'une révolte contre le despotisme du joug français».

[46] Véase mi «The Crisis of Comparative Literature», en *Concepts of Criticism* (New Haven, 1963), págs. 282-95.

IV. CRÍTICOS FRANCESES MENORES

A) Bibliografía

Sobre Barbey d'Aurevilly: Giselle Corbière-Gille, *Barbey d'Aurevilly Critique littéraire,* Ginebra, 1962; estudio sistemático. Jacques Petit, *Barbey d'Aurevilly Critique,* Annales littéraires de l'Université de Besançon. N.° 53, París, 1963. Exposición cronológica de las polémicas, relaciones personales, etc. Bibliografías en ambos libros.

Sobre Edmond Scherer: ninguna monografía moderna. Cf. Arnold, en *Mixed Essays;* el capítulo en Babbitt; y la introducción de Saintsbury a su traducción de *Essays on English Literature,* Londres, 1891. Napoleón Tremblay, *La Critique littéraire d'Edmond Scherer,* impresión parcial de una tesis en la universidad de Brown, 1932; tiene bibliografía valiosa pero el texto es flojo. John G. Clark, «Edmond Scherer et la littérature anglaise», en *Revue de Littérature Comparée, 28* (1954), 282-98.

Sobre Emile Montégut: A. Laborde-Milâa, *Emile Montégut,* París, 1922. Pierre Alexis Muenier, *Emile Montégut,* París, 1925; y *Bibliographie méthodique et critique des œuvres d'Emile Montégut,* París, 1925; el libro anterior es mejor pero no está tan bien documentado. Reino Virtanen, «Emile Montégut as a Critic of American Literature», en *PMLA, 63* (1948), 1265-75. Richard M. Chadbourne, «Emile Montégut and French Romanticism», *PMLA, 74* (1959), 553-67; penetrante.

Sobre Bourget: cito *Essais de psychologie contemporaine* (París, 1883) y *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (París, 1885), como ensayos 1 y 2. Hay tres monografías que comentan la crítica:

Albert Feuillerat, *Paul Bourget,* París, 1937; sobre todo, biografía sensible y psicológica.

J.-L. Austin, *Paul Bourget: Sa Vie et son œuvre jusqu'en 1889,* París, 1940; más bien esquemática.

Michel Mansuy, *Un Moderne: Paul Bourget de l'Enfance au Disciple,* París, 1960; inmensamente detallada, con bibliografía. Hay capítulos en Tissot y Renard.

Sobre Hennequin:

No hay reimpresiones.

Ernest Tissot, *Les Evolutions de la critique française* (París, 1890), tiene un capítulo, págs. 325-58.

Edouard Rod, «Emile Hennequin et la critique scientifique», en *La Nouvelle Revue,* año 10.°, *55* (1888), 364-83; también en *Nouvelles Etudes sur le XIX^e siècle,* París, 1898.

Ferdinand Brunetière, en *Questions de critique,* 1889.

B) Notas

BARBEY D'AUREVILLY

[1] París, 1880, pág. 16: «Le serpent... le limaçon».

[2] *Lettres à Trebutien* (París, 1927), *4,* 186: «cet onagre suivi de trompettes». *Dernières polémiques* (París, 1891), pág. 43: «Un poète prussien». *Le Roman contemporain* (París, 1902), pág. 231: «Tailler... dans l'excrément humain».

[3] *Littérature étrangère* (París, 1890), págs. 145, 227, 325: «La tristesse de l'aigle, dans son aire, n'est pas celle du pingouin, et Leopardi n'est qu'un pingouin».

[4] *Les Critiques ou les juges jugés* (París, 1885), págs. 43 ss., 57, 60, 62.

[5] Cf. *Les Poètes* (2.ª ser., París, 1889), págs. 33-49, 141-55, 271-85. Sobre Vigny, *Les Poètes* (1.ª ser., París, 1862), págs. 49-61, 345-60. Sobre Guérin, *Poésie et poètes* (París, 1906), págs. 153-67.

[6] *Romanciers d'hier et d'avant-hier* (París, 1904), págs. 17-61; cf. *Pensées et maximes de Balzac,* ed. Barbey d'Aurevilly (París, 1909), prefacio. Sobre Stendhal vid. *Romanciers d'hier,* págs. 1-16, artículo de 1853.

[7] *Les Romanciers* (1.ª ser., París, 1865), págs. 61-76, sobre *Madame Bovary. Le Roman contemporain* (París, 1902), págs. 91-105, sobre *Education sentimentale. Ibid.,* págs. 106-23, sobre *Tentation de Saint-Antoine.*

[8] *Les Poètes* (1.ª ser., París, 1862), págs. 371-82: «Dante athée et moderne». También *Poésie et poètes* (París, 1906).

SCHERER

[1] *Etudes sur la littérature contemporaine* (París, 1886), *4,* 282: «Il m'en a donné le sentiment, il m'en a révélé la nature». Pág. 286: «Le terrible est-il épuisé, on arrive au dégoûtant. On peint les choses immondes. On s'y acharne, on s'y vautre. Mais cette pourriture elle-même pourrit; cette décomposition engendre une décomposition encore plus fétide, jusqu' à ce qu'enfin il reste un je ne sais quoi qui n'a de nom en aucune langue. Voilà Baudelaire».

[2] *Ibid., 8,* 86: «une fumisterie... l'esthétique de la débauche, le poème du mauvais lieu».

[3] *Ibid., 7,* 186: «Le Balzac du caboulot». Pág. 172: «cette horrible certitude».

[4] *Ibid., 1,* 184: «Le génie le plus stérile de notre littérature».

[5] *Ibid., 1,* 123: «La vanité de Chateaubriand a une âcreté brûlante qui la rend malfaisante et terrible».

[6] *Ibid., 8,* 51-72: «Une hérésie littéraire». Pág. 57: «Un maniaque à enfermer dans une maison de santé».

[7] *Ibid., 6,* 295-351. Pág. 351: «Goethe n'a pas de naïveté, pas de feu, pas d'invention; il manque de la fibre dramatique et n'est point créateur».

[8] *Ibid., 6,* 151-94. Pág. 192: «Un poème faux, un poème grotesque, un poème ennuyeux».

[9] *Ibid., 6,* 128: «Une des superstitions françaises».

[10] *Ibid., 7,* 66: «Prophète et bouffon».

[11] *Ibid., 7,* 5: «Ses affectations de profondeur... ces poses étudiées d'un charlatanisme».

[12] *Ibid., 6,* 195-221. Pág. 212: «L'ironie tempérée d'une sorte de mélancolie».

[13] *Ibid., 7,* 5: «La clarté limpide et la bonne grace».

[14] *Ibid., 7,* 38, 48: «Une science supérieure, une gnose á laqualle ne saurait atteindre le raisonnement».

[15] *Ibid., 1,* 17-27; *8,* 187-242. Pág. 187: «Les romans les plus parfaits qu'on eût encore vus». Pág. 242: «La personnalité littéraire la plus considérable qui ait paru depuis la mort de Goethe». Sobre *Daniel Deronda,* vid. *5,* 287-304, especialm. 293-94.

[16] *Ibid., 1,* 278: «Ni la force poétique et l'originalité des Anglais ni la science et la puissance spéculative des Allemands».

[17] *Ibid., 1,* 177; *8,* 65; *10,* 154: «Je ne me souviens pas avoir jamais rencontré... un Anglais ou un Allemand qui sentît Racine».

[18] Sobre Lamartine, *Ibid., 7,* 39. Sobre Amiel, *8,* 135-53.

[19] *Ibid., 2,* 105-06. El librito sobre Diderot (1880) está lleno de reservas gazmoñas, pero es fundamentalmente admirativo.

[20] *Ibid., 4,* 97-112. Pág. 97: «Décidément le premier de nos critiques modernes». *1,* 343-45: «Equité... point de rancunes... souplesse». Pág. 339, sobre la fase religiosa.

[21] *Ibid., 4,* 255-61; *6,* 11-35; *7,* 230-47; *4,* 263-74; *4,* 270: «Ne renfermera ni un mot d'art ni un mot de philosophie».

[22] *Ibid., 4,* 64-65: «Le sentiment du développement». Sobre Nisard, *1,* 171-86. Sobre Saintsbury, *10,* 137-57.

[23] *Ibid., 1,* 322: «Comprendre, c'est sortir de soi pour se transporter autant que possible au sein des réalités».

[24] *Ibid., 1,* 178: «Nous devons réagir contre ces sensations, chercher à les dominer, nous efforcer de considérer les choses dans leur essence même, c'est-á-dire dans leur nécessité».

[25] *Ibid., 8,* vi, vii: «Je trouve mon plaisir dans Racine aussi bien que dans Shakespeare, sans même éprouver le besoin d'instituer entre eux une comparaison».

[26] *Ibid., 10,* 328, 334-35.

[27] *Ibid., 6,* 154: «De... l'analyse du caractère de l'écrivain et l'étude de son siècle, sort spontanément l'intelligence de son œuvre. Au lieu d'une appréciation personnelle et arbitraire, portée par le premier venu, nous voyons cette œuvre se juger elle-même en quelque sorte, et prendre le rang qui lui appartient parmi les productions de l'esprit humain».

MONTÉGUT

[1] Hector Talvart en *Mélanges à Jean Bonnerot offerts* (París, 1954), pág. 484: «Le seul grand essayiste du XIX siècle».

[2] *Essais sur la littérature anglaise* (París, 1883), pág. 71: «Dureté brillante». Página 101: «Taciturne et libre». Pág. 105: «Chaucer n'est qu'un Français, qui s'exprime en langue anglaise». Pág. 111: «Lord Byron rejoint directement à travèrs les siècles les vieux poètes saxons et scandinaves primitifs».

[3] *Ibid.*, pág. 203: «Le drame n'était pas le moule nécessaire de son génie». Página 201: «Infidèles non pas aux lois de l'art et de la poésie... mais infidèles aux lois particulièrement constitutives du théâtre et du genre dramatique».

[4] *Heures de lecture d'un critique* (París, 1891), págs. 80, 84. Pág. 120: «Un véritable hérétique dissimulé sous les formes les plus scrupuleuses de l'orthodoxie classique».

[5] «Un penseur et poète americain: Ralph Waldo Emerson», en *Revue des Deux Mondes, 19* (1 de agosto de 1847), 462-93. Este ensayo se reimprimió como introducción a la traducción hecha por Montégut de *Essais* (París, 1851). «Thomas Carlyle, sa vie et ses écrits», en *Revue des Deux Mondes,* N.S. *19* (15 de abril de 1849), 278-314.

[6] *Ecrivains modernes de l'Angleterre,* 3 vols. (París, 1885). Sobre el realismo, vid. *1,* 19 ss., en el primer artículo sobre George Eliot, 1859.

[7] *Dramaturges et romanciers* (París, 1890), pág. 28: «Elle n'a ni un grand romancier, ni un grand écrivain dramatique, ni un véritable poète».

[8] *Ibid.*, pág. 182, y *Nos Morts contemporains* (París, 1884), *2,* 199, en el ensayo sobre Saint-René Taillandier (1880).

[9] *Nos Morts contemporains, 2,* 32.

[10] *Poètes et artistes de l'Italie* (París, 1881), págs. 23-51.

[11] *Mélanges critiques* (París, 1887), pág. 233: «La plus grande imagination de ce temps-ci».

[12] *Ibid.*, pág. 90.

[13] *Dramaturges et romanciers,* págs. 263-64: «La sentimentalité sensuelle».

[14] *Types littéraires et fantaisies esthétiques* (París, 1882), pág. 81: «Un personnage historique et qui a réellement vécu».

[15] *Ibid.*, pág. 118: «A la fois méditatif et énergique, mâle et irrésolu, mélancolique et brutal».

[16] *Ibid.*, págs. 130-31, 133, 135, 147-48.

[17] «Un roman socialiste en Amérique», en *Revue des Deux Mondes, 16* (1 de diciembre de 1852), 809-41, y «Un romancier pessimiste en Amérique», en *Revue des Deux Mondes, 28* (1 de agosto de 1860), 668-703. Henry James, en *Hawthorne* (1876) hace comentarios sobre Montégut: Ithaca, N. Y., reimpresión de 1956, páginas 22, 47-48, 81.

[18] *Nos Morts contemporains* (París, 1883), *1,* 335, 343, 345.

BOURGET

[1] *Essais, 1,* 280: «d'agir à la fois et de se regarder agir, de sentir et de se regarder sentir».

[2] *Ibid., 1,* 25: «l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot».

[3] *Ibid., 1,* 149: «Emma et Frédéric ont lu des romans et des poètes; Salammbô s'est repue des légendes sacrées que lui récitait Schahabarim... l'abus du cerveau est la grande maladie».

[4] *Ibid., 1,* 162: «association d'idées qui marchent».

[5] *Ibid., 1,* 61: «l'extrême civilisation a peu à peu aboli la faculté de créer, pour y substituer celle de comprendre».

[6] *Ibid., 2,* 265: «trop-plein de cette vie intérieure».

[7] *Ibid., 2,* 290: «L'analyse tue la spontanéité. Le grain moulu en farine ne saurait plus ni germer ni lever».

[8] *Ibid., 2,* 62: «Nous sommes malades d'un excès de pensée critique, malades de trop de littérature, malades de trop de science».

[9] Vid. *infra,* pág. 454.

HENNEQUIN

[1] Véase mi «Modern Czech Criticism and Literary Scholarship», en *Essays on Czech Literature* (The Hague, 1963), págs. 179 ss.

[2] *La Critique scientifique* (París, 1888). Págs. 39-40: «L'art est la création en nos cœurs d'une puissante vie sans acte et sans douleur».

[3] *Ibid.,* págs. 96, 105, 108. Pág. 118: «De [Flaubert] ou de Corneille lequel des deux représente les caractères physiques et pittoresques de Rouen?».

[4] *Ibid.,* pág. 129: «L'œuvre d'art est l'expression des facultés, de l'idéal, de l'organisme intérieur de ceux qu'elle émeut».

[5] *Ibid.,* pág. 135: «Il réalisera la vérité subjective, dont it rend les idées, dont il ne contredit pas l'imagination».

[6] *Ibid.,* págs. 147, 160, 162, 194. Pág. 204-05: «Il tend à maintenir l'homme dans la pratique de ces inclinations ataviques». Pág. 207: «Les Etats les plus policés sont les plus faciles à conquerir».

[7] *Ecrivains francisés* (París, 1889), págs. 290-94. Pág. 297-98: «Les catégories supérieures des lecteurs de Dickens, dans la bourgeoisie, aisée et éclairée, particulièrement dans la bourgeoisie protestante».

[8] *Ibid.,* págs. 263-67.

[9] *Ibid.,* pág. 127. Pág. 117: «Un mécanisme d'acier». Pág. 128: «métallique», «machinal».

[10] *Ibid.,* págs. 71, 78, 84. Pág. 66: «Un des nôtres».

[11] *Ibid.,* págs. 251-52.

[12] *Ibid.,* págs. 20, 36, 38, 13.

[13] *Ibid.*, págs. 91, 94, 100. Pág. 116: «L'élégiaque du réalisme».

[14] *Ibid.*, pág. 165: «Où les rues, les maisons et les êtres, d'abord stables ou marchants, vacillent tout à coup et planent, ombres ou noirs profils de songes. Et jamais ce miracle ne s'opère qu'un souffle d'autre monde volatilise toute cette matière en indécis mirage».

[15] *Ibid.*, págs. 164, 171. Pág. 181: «Le manque de proportion... entre la sensibilité et le raisonnement».

[16] *Ibid.*, pág. 183: «La folie, l'idiotie, l'imbécillité, la candeur des idiots et la bonté des criminels».

[17] *Ibid.*, págs. 200-01, 214, 220-21.

[18] *Ibid.*, pág. 218: «Le lecteur de Tolstoï se sent au cours même de l'œuvre vaguement mais sûrement repoussé du spectacle même qu'elle présente. Sans cesse l'écrivain semble se ceindre pour le grand effort d'enserrer son immense sujet, et sans cesse il défaille, se détourne et se détache, comme insouciant de l'œuvre entreprise; les scènes s'equissent inachevées, marquées à peine par quelques traits, les grandes crises des personnages s'accusent en mots confus et vagues; les descriptions des actes principaux, entamées avec une fiévreuse ardeur, faiblissent en phrases brouillées; une lassitude immense se trahit aux exposés, d'idées, grisaille les psychologies, émousse les dialogues, estompe les physionomies».

[19] *Ibid.*, pág. 219: «La vague et menaçante présence d'un nihilisme transcendant». Págs. 229-30: «au point de toucher à l'irrationalité aigüe des pires fous».

[20] *Quelques écrivains français* (París, 1890), págs. 9, 60. Pág. 19: «Enormes cubes d'un miroitant granit».

[21] *Ibid.*, págs. 71, 75, 84, 92, 101. Pág. 96: «gigantesques abstractions». Página 103: «Le don suprême de la vie».

[22] *Ibid.*, pág. 111, 116, 120. Pág. 127: «Il explique le rictus des cadavres par la joie des morts de rentrer dans le grand tout, et la position des yeux des crapauds par leur désir de voir le ciel bleu».

[23] *La Critique scientifique,* págs. 22, 211.

V. FRANCESCO DE SANCTIS

A) Bibliografía

Cito por la edición en la serie Scrittori d'Italia (Laterza, Bari) así:

Storia della letteratura italiana, ed. B. Croce (4.ª ed., 2 vols., 1949), como *Sto.*

Saggi critici, ed. L. Russo (3 vols., 1952), como *S.C.*

La Letteratura italiana nel secolo XIX: Vol. 1, *Alessandro Manzoni,* ed. L. Blasucci (1953), como *Manz.* Vol. 2, *La Scuola liberale e la scuola democra-*

tica, ed. F. Catalano (1953), como *Scuola.* Vol. 3, *Giacomo Leopardi,* ed. W. Binni (1953), como *Leop.*

Saggio critico sul Petrarca, ed. E. Bonora (1954), como *Pet.*

La Poesia cavalleresca e scritti vari, ed. M. Petrini (1954), como *Poesia.*

Lezioni sulla Divina Commedia, ed. M. Manfredi (1955), como *Lez.*

Memorie, Lezioni e scritti giovanili, Vol. 1: *La Giovinezza e studi hegeliani,* ed. F. Brunetti (1962), como *Gio.*

Hay una edición rival, *Opere di Francesco De Sanctis,* ed. Carlo Muscetta, Turín, 1953 ss., proyectada en 21 vols., de los cuales en 1961 habían aparecido 11. Cada volumen tiene una larga introducción, sesgadamente marxista por Muscetta, N. Sapegno, y otros.

Cito *Teoria e storia della letteratura,* ed. B. Croce (2 vols. Bari, 1926), como *Teoria.*

Traducciones:

Hisstory of Italian literature, trad. por Joan Redfern, 2 vols., New York, 1931; reimpresa en 1959. Brevemente prologada por Croce.

De Sanctis on Dante, ed. J. Rossi y A. Galpern, Madison, Wisc., 1957.

Comentario:

Attisani, Adelchi, «L'estetica di F. De Sanctis e dell' idealismo italiano», en *Momenti e problemi di storia dell' estetica* (Milán, 1959-61), págs. 1430-1580.

Binni, Walter, ed., *I Classici italiani nella storia della critica,* 2 vols., Florence, 1954-55. Secciones especiales sobre De Sanctis.

Binni, Walter, «Amore del concreto e situazione nella prima critica desanctisiana», en *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* (Florencia, 1951), págs. 99-116.

Biondolillo, F., *La Critica di Francesco De Sanctis* (Nápoles, 1936). Endeble.

Borgese, G. A., «De Sanctis», en *Studi di letterature moderne* (Milán, 1915), págs. 3-19. Breve, muy elogioso.

—, «Francesco De Sanctis», en *Storia della critica romantica in Italia* (Florencia, 1949; ed. original 1905), págs. 331-42. El capítulo final interpreta a De Sanctis como el punto culminante de la crítica romántica.

Breglio, Louis A., *Francesco De Sanctis: Life and Criticism,* New York, 1940. Informativo, descriptivo.

Cantimori, Delio, «De Sanctis e il *Rinascimento*», en *Società, 9* (1953), 58-78.

Cesareo, G. A., «L'Estetica di F. De Sanctis», en *Saggio su l'arte creatrice* (2.ª ed., Bologna, 1921), págs. 305-42. Vagamente croceano.

Cione, Edmondo, *L'Estetica di F. De Sanctis* (2.ª ed., Milán, 1945). La mejor y más completa exposición croceana

Contini, Gianfranco, Introducción a *Scelta di Scritti Critici di Francesco De Sanctis* (Turín, 1948), págs. 11-43. Excelente. Énfasis sobre la «situación» e interés por el estilo.

Croce, Benedetto:

1. «Le Lezioni sulla letteratura italiana del secolo XIX» (1896), en *Una Famiglia di patrioti ed altri saggi storici e critici* (3.ª ed., Bari, 1949), págs. 163-71.

2. «Francesco De Sanctis e i suoi critici recenti» (1898), *ibid.*, págs. 123-239.

3. «Gli *Scritti Vari*» (1898), *ibid.*, págs. 173-89.

4. «Francesco De Sanctis» (1902), en *Estetica* (8.ª ed., París, 1945), páginas 400-12.

5. «De Sanctis e Schopenhauer» (1902), en *Saggio sullo hegel* (4.ª ed., Bari, 1948), págs. 354-68.

6. «Per la nuova edizione del *Saggio sul Petrarca*» (1907), en *Una famiglia, op. cit.*, págs. 241-52.

7. «Francesco De Sanctis» (1911), en *La Letteratura della nuova Italia* (5.ª ed., vol. 1, Bari, 1947), págs. 357-78.

8. «Come fu scritta la *Storia della letteratura italiana*» (1912), en *Una Famiglia, op. cit.*, págs. 267-76.

9. «De Sanctis e l'Hegelismo» (1912), en *Saggio sullo Hegel* (4.ª ed., Bari, 1948), págs. 369-95.

10. «Il De Sanctis e il pensiero tedesco» (1912), en *Una Famiglia, op. cit.*, págs. 277-86.

11. «Le Lezioni del De Sanctis nella sua prima scuola e la sua filosofia» (1913), *ibid.*, págs. 287-92.

12. «Il Giudizio del De Sanctis sul Metastasio», en *La Letteratura italiana del settecento* (Bari, 1949), págs. 15-23.

13. «Il Posto del De Sanctis nella storia della critica d'arte» (1950), en *Indagini su Hegel* (Bari, 1952), págs. 216-21.

14. «La Determinatezza dell'espressione poetica», en *Letture di poeti* (Bari, 1950), págs. 298-300. Comentarios sobre el ensayo de Ugolino.

Debenedetti, Giacomo, «Commemorazione del Francesco De Sanctis», en *Saggi critici,* nueva serie (Roma, 1945), págs. 3-23.

Formigari, Francesco, «Il concetto dell'arte nella critica letteraria di Francesco De Sanctis», en *Giornale Critico della Filosofia, 3* (1922), 33-57, 126-52. Punto de vista de Gentile.

Fubini, Mario, «Francesco De Sanctis et la critique littéraire», en *Cahiers d'histoire mondiale, 7* (1963), 342-62. Versión italiana en *Romanticismo italiano* (3.ª ed., Bari, 1965), págs. 249-77.

—, «Il Giudizio del De Sanctis sul Metastasio e una questione di storia letteraria», en *ibid.*, págs. 235-44.

—, «Racine et la critique italienne», en *Dal Muratori al Baretti* (2.ª ed., Bari, 1954), págs. 397-448. Trata del ensayo sobre *Phèdre.*

Galletti, Alfredo, «Il Romanticismo tedesco e la storia letteraria in Italia», en *Nuova Antologia, 268* (1916), 135-53.

Gaspary, Adolf, «Francesco De Sanctis», en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen, 53* (1874), 129-40, y *54* (1874), 1-38.

Gerratana, Valentino, «Introduzione all'estetica desanctisiana», en *Società, 9* (1953), 22-57. Interpretación marxista.

Getto, Giovanni, «La Storia della letteratura del De Sanctis», en *Storia delle storie letterarie* (Milán, 1942), págs. 305-52.

Holliger, Max, *Francesco De Sanctis: Sein Weltbild and seine Aesthetik,* tesis de la univ. de Basilea, Friburgo de Suiza, 1949. Énfasis sobre el *ethos.*

Lombardo, Agostino, «De Sanctis e Shakespeare», en *English Miscellany, 7* (1956), 91-146.

Neri, Ferdinando, «Francesco De Sanctis e la critica francese», en *Storia e poesia* (Turín, 1944), págs. 223-90.

Orsini, Napoleone, «De Sanctis, Hegel e la *situazione poetica»,* en *Civiltà Moderna, 14* (1942), 138-40.

Parente, A., «L'Estetica di Francesco De Sanctis e i suoi limiti», en *La Nuova Italia, 7* (1936), 207-12. Croceano.

—, «Pensieri di Francesco De Sanctis intorno alla musica», en *La Rassegna Musicale, 7* (1934), 169-85.

Petronio, G., «De Sanctis e Quinet», en *Romana, 3* (1939), 321-45.

Raya, Gino, *Francesco De Sanctis,* 1.ª ed., Palermo, 1935; 2.ª ed., Milán, 1952.

Rossi, Joseph, «De Sanctis' Criticism: Its Principles and Method», en *PMLA, 54* (1939), 526-64. Informativo, croceano.

Russo, Luigi, «La *Storia* del De Sanctis», en *Problemi di metodo critico* (Bari, 1950), págs. 184-208.

Sapegno, Natalino, «De Sanctis e Leopardi», en *Società, 9* (1953), 79-87.

Schalk, Fritz, «Einleitung» a la trad. alemana (por Lili Sertorius) de la *Geschichte der italienischen Literatur* (2 vols., Stuttgart, 1941), *1,* IX-XXX. Sobre Hegel y De Sanctis.

Toffanin, Giuseppe, «De Sanctis e il Rinascimento», *La Rinascita, 4* (1941), 169-205. Violentamente polémico. Reimpreso en *La Religione degli Umanisti* (Bolonia, 1950), págs. 183-220.

B) Notas

[1] Cf., por ej., *Saggi e scritti critici e vari* (8 vols., La Universale Barion, Milán, 1936-38), con notas que suponen una total ignorancia de la historia y de la literatura.

[2] *Estetica* (8.ª ed., Bari, 1946), pág. 411: «Come critico e storico della letteratura, egli non ha pari».

[3] *Studi di letterature moderne* (Milán, 1915), pág. 3: «Il capolavoro della cultura nostra nel secolo XIX».

[4] Vid. la bibliografía *supra,* bajo Contini, Gerratana, Muscetta, Sapegno.

[5] Vol. 3, pág. 390. Saintsbury no podía haber leído la *History of Italian Literature* cuando escribió: «They complain of the *History of Italian Literature* that, good as it is, it is too much of a bundle of Essays».

[6] Vid. Bibliografía bajo Gaspary y Orsini.

[7] *Essais critiques, 8,* 65.

[8] Vid. Bibliografía bajo Breglio.

[9] De Sanctis se dirige con frecuencia a los poetas que estudia, o a su público, y hace afirmaciones como: «Il nostro Alfieri è un uomo che al solo nominarlo ci sentiamo superbi di essere italiani» (*S. C., 1,* 153). Algunas conferencias se imprimieron con inserciones sobre las reacciones del público: «vivi applausi, ilarità, benessimo», etc. (Véase, por ej., *S. C., 3,* 277 ss.: «Zola e l'*Assommoir*».

[10] Cf. *Gio.,* pág. 113; *S. C., 3* 296, 298.

[11] *S. C., 2,* 176: «La letteratura, che ha in sé stessa il suo fine e il suo valore, e vuol essere giudicata secondo criteri propri, dedotti dalla sua natura».

[12] *S. C., 1,* 210: «Il sentimento non è in sé stesso estetico... Il dolore, l'amore, ecc... dove non abbia la forza di trasformarsi ed idealizzarsi, può, nella sua espressione, essere eloquente, non artistico. Non solo il sentimento non è il sostanziale dell'arte, ma, perché, sia capace di suscitare la facoltá estetica, dee tenersi in una giusta misura. Il sentimento non deve intorbidare l'anima, toglierle ogni arbitrio di sé, ogni serenità, turbare l'armonia interiore».

[13] *S. C., 2,* 4: «La moralità non è consequenza dell'arte, ma il presupposto, l'antecedente».

[14] *Sto., 1,* 63: «al ragionamento, alla forma dottrinale, che è la negazione dell'arte».

[15] *Lez.,* pág. 339: «Il pensiero in quanto pensiero è fuori dell'arte».

[16] *Manz.,* pág. 38.

[17] *Manz.,* pág. 36: «Ma a patto che sia reale artistico, e non naturale e non storico».

[18] *Scuola,* pág. 424: «L'interesse storico non ha niente a vedere con la poesia, la quale anche cose straordinarie e fuori natura può rappresentare, purché le rappresenti con tale colorito da non lasciarci tempo per difenderci dall'entusiasmo e domandarci: —E vero?».

[19] *Manz.,* pág. 36: «Un'ombra, una immagine, una parvenza del reale». *Pet.,* pág. 232: «Realtà innalzata ad illusione».

[20] *Gio.,* pág. 153. *Sto., 2,* 201. *S. C., 3,* 283.

[21] *S. C., 1,* 238, 266. *Pet.,* págs. 24-25.

[22] *S. C., 3,* 268.

[23] *Pet.,* pág. 91. *S. C., 2,* 268-69.

[24] *Manz.,* pág. 59: «Questo processo interiore costituisce ciò che in linguaggio scientifico dicesi 'forma', da non confondersi con simile parola adoperata da' retori a significare le sue apparenze piú grossolane». La redacción de este pasaje es extraña: la apelación al «lenguaje científico» y la observación de que una palabra «semejante» es usada por los retóricos aunque De Sanctis tenía que saber que es la misma.

[25] *Gio.,* págs. 154-5: «Incoscienza e spontaneità».

[26] *Sto., 2,* 230: «Individua».

[27] *S. C., 2,* 93: «La poesia... dee calare in terra e prender corpo».

[28] *Sto., 1,* 67: «Paganizzare».

[29] *S. C., 1,* 88: «Ci dee essere il tale magistrato, il tale prete, il tale soldato: in questo 'tale' è tutto il segreto della creazione artistica».

[30] *Gio.,* pág. 172: «Dire che Achille è il tipo della forza e del corragio, e che Tersite è il tipo della debolezza e della vigliaccheria, è inesatto, potendo queste qualitá avere infinite espressioni negl'individui. Achille è Achille, e Tersite è Tersite».

[31] *Lez.,* pág. 354: «La sua culla».

[32] *Lez.,* pág. 350.

[33] *Sto., 1,* 166: «Non ci è compenetrazione dei due termini. Il pensiero non è calato nell'immagine; il figurato non è calato nella figura».

[34] *Lez.,* pág. 353: «L'allegoria muore e la poesia nasce».

[35] *S. C., 2,* 172: «Altro è dire e altro è fare».

[36] *Sto., 1,* 169: «Distinguere il mondo intenzionale e il mondo effettivo, ciò che il poeta ha voluto e ciò che ha fatto».

[37] *Manz.,* pág. 41: «Il metodo piú sicuro e concludente è di guardare il libro in sé, e non nelle intenzioni dell'Autore». Pero De Sanctis reconoce aquí que no está de más estudiar las intenciones de un autor; no es aún crítica, pero sí una preparación para ella. De alguna manera, algo del mundo intencional penetra ya en el libro y lo fundamenta, como un motivo o como un obstáculo.

[38] *S. C., 1,* 306-07: «Non falsi o distrugga l'ingenuitá de' miei sentimenti... Siccome la poetica non può tener luogo del genio, cosí la critica non può tener luogo del gusto; ed il gusto è il genio del critico. Si dice che il poeta nasce; anche il critico nasce; anche nel critico ci è una parte geniale, che gli dee dar la natura».

[39] *Pet.,* pág. 7: «Può ricrearlo, dargli la seconda vita, può dire con l'orgoglio di Fichte: —Io creo Dio!»

[40] *S. C., 2,* 90: «di rifare quello che ha fatto il poeta, rifarlo a suo modo e con altri mezzi».

[41] *S. C., 1,* 125: «La critica é la coscienza o l'occhio della poesia, la stessa opera spontanea del genio riprodotta come opera riflessa dal gusto. Ella non deve dissolvere l'universo poetico; dee mostrarmi la stessa unità divenuta ragione, coscienza di sé stessa... La critica... è la stessa concezione poetica guardata da un altro punto... la creazione ripensata o riflessa».

[42] *Leop.,* 283-84: «Poiché la critica non crea, ricrea; deve riprodurre». *S. C., 2,* 20. *Sto., 2,* 309: «Una scienza superiore». *S. C., 2,* 72: «Una forma che molto si avvicina all'arte: la scienza vi sta come un sottointeso».

[43] *S. C., 2,* 69: «Il critico raccoglie quelle poche sillabe, ed indovina la parola tutta intera... entrambi non riproducono semplicemente il mondo poetico, ma lo integrano, empiono le lacune».

[44] *S. C., 2,* 81: «Poi che il critico ha acquistata una chiara coscienza del mondo poetico, può determinarlo, assegnandogli il suo posto ed attribuendogli il suo valore. E ciò che si dice propriamente *giudicare o criticare*».

[45] *Pet.,* pág. 10: «Valore intrinseco... non ciò che esso ha di commune col secolo, con la scuola, co' predecessori, ma in ciò che ha di proprio e incomunicabile».

[46] *Pet.*, págs. 19-20: «Perché non ci è piú o il meno vivo, c'è il vivo e il morto; ci è il poeta e c'è il non poeta, il cervello eunuco».

[47] Es preciso insistir en esto contra recientes intentos de marxistas italianos para hacer materialista a De Sanctis. El arte para De Sanctis no es un espejo del desarrollo social, inferior a la realidad. El arte no tiene que producir tipos como pide la crítica marxista. Lo que es común al marxismo y a De Sanctis se explica fácilmente por la ascendencia común en el hegelianismo y un interés común por el realismo del s. XIX.

[48] *S. C., 3,* 288: «Tutto è materia di arte».

[49] *Sto., 1,* 184: «Niente è nella natura che non possa esser nell'arte».

[50] *S. C., 2,* 268-69 n.

[51] *Sto., 1,* 185: «Il bello non è che se stesso: il brutto è se stesso e il suo contrario». De Sanctis puede haber conocido la *Aesthetik des Hässlichen* de Karl Rosenkranz (1853) o los extensos debates en la *Aesthetik* de F. T. Vischer (Reutlingen, 1846-57), e.g. *1,* 336 ss.; *2,* 14, 17; y *3,* 1187-1910.

[52] *Pet.*, pág. 20: «La Taida... è piú viva e piú poetica di Beatrice, quando è pura allegoria... Iago... una delle piú belle creature del mondo poetico».

[53] *Sto., 1,* 185. *S. C., 2,* 246. Véanse las extrañas reflexiones sobre Francesca da Rimini: «La poesia della donna e d'esser vinta... La donna depravata dalla passione è un essere contro natura, perciò straniero a noi e di nessuno interesse».

[54] *S. C., 2,* 268 n.: «Tal contenuto, tal forma».

[55] *Pet.*, 91: «In poesia non ci è propriamente né contenuto, né forma, ma che, come in natura, l'uno è l'altro. Il gran poeta è colui che uccide la forma, di modo que questa sia esso medesimo il contenuto».

[56] *S. C., 2,* 268: «Il contenuto non è dunque trascurato. Apparisce due volte nella nuova critica; la prima, come naturale o astratto, qual era; la seconda, come forma, qual è divenuto».

[57] *S. C., 2,* 286: «Un fondo astratto e pedantesco, che resiste a tutti gli sforzi della fantasia».

[58] *Sto., 2,* 392: «Il contenuto politico e morale non è qui semplice stimolo e occasione alla formazione artistica, ma è la sostanza, e invade e guasta il lavoro dell'arte».

[59] *S. C., 3,* 124: «Si pone non come arte, giá formato e trasfigurato, ma come staccato dall'arte, anteriore e superiore all'arte».

[60] *Scuola,* pág. 6: «Ma quando esiste il contenuto, picchia e ripicchia a lungo andare si fa la via, si crea la forma sua».

[61] *Pet.*, pág. 49: «Un puro gioco di forme».

[62] *S. C., 2,* 355: «Questa disarmonia tra il contenuto e la forma».

[63] *S. C., 3,* 216: «Onde nasce l'interna scissura della sua forma poetica, il carattere drammatico della sua lirica, riso e lacrima, vita e morte».

[64] *Sto., 1,* 177: «Perché un argumento non è tabula rasa, dove si può scrivere il genio; ma è marmo giá incavato e lineato, che ha in sé il suo concetto e le leggi del suo sviluppo. La piú grande qualitá del genio è d'intendere il suo argumento».

[65] *S. C., 2,* 89: «E una materia condizionata e determinata, contenente giá in sé virtualmente la sua poetica, cioè le sue leggi organiche, il suo concetto, le sue parti, la sua forma, il suo stile».

[66] *S. C., 1,* 91: «Non ha considerato seriamente il suo argumento».

[67] *Manz.,* pág. 27: «La materia... in una posizione concreta e determinata, acquista un carattere, diviene una 'situazione'».

[68] *Gio.,* pág. 134: «All'unità de disegno, all'ossatura e al congegno delle parti». Pag. 128: «che determina il suo comparire, cioè il suo stile».

[69] Cf. *S. C., 1,* 137.

[70] *Pet.,* págs. 101-02: «Le poesie che non vengono dall'animo, dal di dentro, ma sono un prodotto meccanico e artificiale, non hanno situazione, e perciò non hanno forma, nel senso elevato di questa parola».

[71] *S. C., 1,* 29: «La situazione è qui dunque inestetica, ovvero incapace di rappresentazione».

[72] *S. C., 3,* 106: «Una vera situazione lirica, cioè a dire l'anima in una condizione determinata, che le mette in moto il suo mondo interiore».

[73] *Vorlesungen über Ästhetik,* ed. Glockner, *1,* 245, 268 s., 271-72; sobre la situación lírica, *3,* 431.

[74] Véase la Bibliografía, bajo Contini. Sobre «situación», véase también Binni y Orsini.

[75] *S. C., 1,* 257: «Il puro ideale (il perfetto) cioè a dire l'astratto... il morto ideale». *Manz.,* pág. 65 y passim.

[76] *S. C., 3,* 268: «Il vivo sentimento dell'ideale umano e la potente immaginazione costruttrice e rappresentatrice».

[77] *Manz.,* pág. 66.

[78] *S. C., 1,* 227: «Cosí, alzando a significazione generale i loro afetti, poterono amendue fondere in una sola personalità ciò che la loro anima avea di più proprio ed intimo e ciò che il concetto ha di piú estrinseco ed astratto».

[79] *S. C., 1,* 202: «Il campo proprio del poeta è l'immagine».

[80] *Sto., 1,* 64-65: La distinción procede de Schelling, Jean Paul, A. W. Schlegel, y Hegel. En Coleridge, los términos están invertidos. Véase arriba, en esta *Historia, 2,* 164.

[81] *Sto., 1,* 69: «Questa immagine spiritualizzata... quella mezza realtá».

[82] *Sto., 1,* 299: «Ci è l'immagine, manca il fantasma, que' sottintesi e que' chiaroscuri, che ti dánno il sentimento e la musica delle cose».

[83] *S. C., 1,* 33: «Egli non ha l'intuizione immediata e diretta del fantasma».

[84] *S. C., 1,* 34: «In luogo di dire alla sua creatura: —Sorgi e camina: —lasciandole tutta la sua libertá di persona... l'autore dice: —Tu sei la mia fattura; tu mi appartieni».

[85] *Sto., 1,* 416: «In questo sorriso, in questa presenza e coscienza del reale tra le piú geniali creazioni è il lato negativo dell'arte, il germe della dissoluzione e della morte».

[86] *S. C., 1,* 248: «L'umore è una forma artistica, che ha, per suo significato, la *distruzione del limite, con la coscienza di essa distruzione...* il sentimento che niente vi è di vero e di serio, che ciascuna opinione vale l'altra».

[87] Sobre «sarcasmo», cf. F. T. Vischer, *Aesthetik* (Reutlingen, 1846), *1,* 438-39: «Vernichtender Hohn». *Sto., 1,* 205: «La porta per la quale volgiano le spalle al comico e rientriamo nella grande poesia».

[88] *S. C., 2,* 184: «L'epopea trae la sua vita dall'intimo della nazione».

[89] *S. C., 3,* 44: «L'epica primitiva e integra, dove non è ancora penetrata la lirica e il dramma».

[90] *Manz.,* pág. 15.

[91] *S. C., 2,* 306: «C'è lí dentro la stoffa ancora epica del'uomo, non ancora drammatica. Manca l'eloquenza, manca la vita interna dell'anima».

[92] *S. C., 1,* 23: «Ma senza la umana libertá, non che il dramma, la poesia è distrutta».

[93] *S. C., 3,* 26: «Personaggio assolutamente prosaico».

[94] *S. C., 3,* 285: «L'arte muore in un accento lirico, in un sospiro musicale. Lirica, musica, sono le ultime forme dell'arte».

[95] *Pet.,* pág. 88: «Il poema d'un quarto d'ora... puó meglio rappresentare il simultaneo che il successivo».

[96] *S. C., 2,* 302. *Pet.,* pág. 93. *Scuola,* págs. 449-50. *Sto., 2,* 401.

[97] *Sto., 1,* 344: «Sarebbe insopportabile questo mondo e profondamente disgustoso, se l'arte non vi avesse profuse tutte le sue veneri, inviluppando la sua nuditá in quelle ampie forme latine, come in un velo agitato da venti lascivi».

[98] *Manz.,* pág. 85: «Non è costruito *'a priori'*... l'è consequenza di un dato modo di concepire, di sentire e d'immaginare».

[99] *Sto., 2,* 384: «Un fenomeno arbitrario e isolato... l'intima connessione che è tra quello stile e tutto il congegno della composizione».

[100] *Gio.,* pág. 128: «L'espressione, questa prende la sua sostanza e il suo carattere dalla cosa che si vuole esprimere».

[101] *Pet.,* pág. 91: «La forma è specchio che ti faccia passare immediatamente all'immagine, sí che tu non t'accorga che di mezzo ci sia il vetro».

[102] *Poesia,* pág. 94: «Questa trasparenza della forma consiste nel suo annullamento, quando diviene una semplice trasmissione e non attira l'occhio per sé. Come uno specchio in cui non vi fermate al vetro... E la limpidezza. Acqua limpida è quella che lascia vedere il fondo come se non esistesse. La forma limpida lascia uscir fuori di sé l'oggetto senza attirar l'attenzione del lettore».

[103] *S. C., 3,* 296: «Il motto di una arta seria è questo: Poco parlare noi, e far molto parlare le cose, sunt lacrimae rerum!»

[104] *S. C., 1,* 240: «Dimentichi la parola... la parola non è per lui altro che un istrumento... mezzo diafano entro il quale si reflette il pensiero in tutta la sua limpidezza ed evidenza».

[105] *S. C., 2,* 268 n.: «La formola eccesiva».

[106] *S. C., 3,* 117: «L'uccello canta per cantare, ottimamente. Ma l'uccello cantando esprime tutto sé, i suoi istinti, i suoi bisogni, la sua natura. Anche l'uomo cantando esprime tutto sé. Non gli basta essere artista, dee essere uomo».

[107] *Sto., 2,* 134: «Chi voglia conoscer bene addentro i misteri di quella corruttela italiana».

[108] *Sto., 1,* 332: «Questa società tal quale, sorpresa calda calda nell'atto della vita, è trasportata nel *Decamerone*».

[109] *Sto., 2,* 371: «L'arte non è un capriccio individuale... L'arte, come religione e filosofia, como istituzioni politiche ed amministrative, è un fatto sociale, un risultato della coltura e della vita nazionale».

[110] *Sto., 1,* 441.

[111] *Pet.,* pág. 23: «Il principio direttivo... la succesiva riabilitazione della materia, un graduale avvicinarsi alla natura ed al reale».

[112] *Sto., 1,* 275: «La bella unitá di Dante, che vedeva la vita nell'armonia dell'intellecto e dell'atto mediante l'amore».

[113] *Sto., 1,* 64: «La fede... la condizione preliminare e necessaria della poesia».

[114] *Sto., 1,* 169: «Era poeta e si ribella all'allegoria».

[115] *Sto., 1,* 175: «Questo mondo artistico, uscito da una contraddizione tra l'intenzione del poeta e la sua opera, non è compiutamente armonico, non è schietta poesia».

[116] *Sto., 1,* 210: «Queste grandi figure, lá sul loro piedistallo rigide ed epiche come statue, attendono l'artista che le prenda per mano e le gitti nel tumulto della vita, e le faccia esseri drammatici. E l'artista non fu un italiano: fu Shakespeare».

[117] *Sto., 1,* 212-13: «Innanzi alla porta del purgatorio scompare il diavolo e muore la carne, e con la carne gran parte di poesia se ne va».

[118] *Sto., 1,* 234: «Siamo all'ultima dissoluzione della forma. Corpulenta e materiale nell'*Inferno,* pittorica e fantastica nel *Purgatorio,* qui è lirica e musicale: immediata parvenza dello spirito, assoluta luce senza contenuto, fascia e cerchio dello spirito, non esso spirito».

[119] *Sto., 1,* 254: «All' 'alta fantasia' manca la possa; e insieme con la fantasia muore la poesia».

[120] *Sto., 1,* 263: «L'uomo è trovato».

[121] *Sto., 1,* 267: «Il reale comparisce la prima volta nell'arte».

[122] *Sto.,* 1, 269: «L'alba della realtá».

[123] *Pet.,* pág. 228: «Non è un'aspirazione, ma un ostacolo che egli non può vincere».

[124] *Pet.,* pág. 66: «Confesso che non saprei rispondere a queste e simili domande, per la semplice ragione che non lo so, è che il Petrarca nøn me ne ha fatto confidenza».

[125] *Sto., 1,* 279-80: «Dante, che dovea essere il principio di tutta una letteratura, ne fu la fine. Il suo mondo, cosí perfetto al di fuori, è al di dentro scisso e fiacco: è contemplazione d'artista, non piú fede e sentimento».

[126] *Sto., 1,* 282.

[127] *Sto., 1,* 329: «L'anticommedia».

[128] *Sto., 1,* 345.

[129] *Sto., 1,* 327: «Avventure», «casi straordinari».

[130] *Sto., 1,* 334-35: «Il motivo comico non esce dal mondo morale, ma dal mondo intellettuale... Si vede la coltura in quel suo primo fiorire mostrar coscienza di sé, volgendo in gioco l'ignoranza e la malizia delle classi inferiori».

[131] *Sto., 2,* 79: «Ci era lo scrittore, non ci era l'uomo».

[132] *Sto., 1,* 358: «Ne nasce l'indifferenza del contenuto. Ciò che importa non è cosa s'ha a dire, ma come s'ha a dire».

[133] *Sto., 1,* 357: «Non viene dal popolo e non cala nel popolo».

[134] *Sto., 2,* 36: «Lo spirito è giá adulto, materialista e realista, incredulo, ironico, e si trastulla a spese della sua immaginazione».

[135] Cf. *S. C., 2,* 174 ss.

[136] *Sto., 2,* 30: «Non hai il sentimento della patria, della famiglia, dell'umanitá, e neppure dell'amore, dell'onore».

[137] *Sto., 2,* 163: «La sua serietá è come la sua religione, superficiale e letteraria... cerca l'epico, e trova il lirico; cerca il vero o il reale, e genera il fantastico; cerca la storia, e s'incontra con la sua anima».

[138] *Sto., 2,* 179: «Il cadavere».

[139] *Sto., 2,* 67, 75, 104. Cf. la conferencia sobre Machiavelli, *S. C., 2,* 309 ss.

[140] *S. C., 3,* 1 ss.

[141] *Sto., 2,* 233: «Un metodo organico».

[142] *Sto., 2,* 310.

[143] *Sto., 2,* 191: «Vuoto di passione e di azione e vuoto di coscienza».

[144] *Sto., 2,* 331-51. Véase también el artículo, algo diferente, sobre Metastasio (1871), reimpreso en *Poesía,* págs. 192-215, y para comentario la bibliografía bajo Croce (n.° 12) y Fubini.

[145] *S. C., 3,* 122: «E nella musica avea trovata la sua tomba la vecchia letteratura».

[146] *Scuola,* pág. 182: «Ecco dove era la nostra genialitá!».

[147] *Sto., 2,* 365.

[148] *Sto., 2,* 374: «Un mondo interiore della coscienza... la sincerità e la forza delle convinzioni».

[149] *Sto., 2,* 377-78: «Rinasce l'uomo... la sostanza dell'arte è il contenuto, e l'artista è per lui l'uomo nella sua integrità che esprime tutto se stesso: il patriota, il credente, il filosofo, l'amante, l'amico. La poesia ripiglia il suo antico significato, ed è voce del mondo interiore... la forma... diviene essa medesima l'idea, armonia tra l'idea e l'espressione».

[150] *S. C., 3,* 112-39, esp. 138: «In lui l'uomo valeva piú che l'artista».

[151] Sto., *2,* 389: «Manca a lui la scienza della vita».

[152] Véase *S. C., 1,* 100-03, 114-62, 187-99.

[153] *S. C., 3,* 102: «La resurrezione di un mondo interiore in un popolo oscillante tra l'ipocrisia e la negazione».

[154] *S. C., 3,* 95: «Senti una sola corda; manca l'orchestra; manca sopratutto la grazia, la delicatezza, la soavitá, quella certa interna misura e pacatezza, dov'è il segreto della vita». Pág. 106: «Una lezione con accessori poetici».

[155] *Manz.,* pág. 10: «Libertá, uguaglianza, fratellanza, vangelizzata».

[156] *Manz.,* pág. 33: «Quel suo mondo ideale inviluppato in un mondo storico, che gli dá tutta l'illusione di una esistenza piena e concreta, diviene il vero centro vivente, l'unitá di tutto il lavoro».

[157] *Manz.,* págs. 52-53: «Il piú puro e insieme il piú moderno di tutti gl'ideali, non dirò della reazione, ma della restaurazione europea».

[158] *Manz.,* págs. 61, 65.

[159] *Sto., 2,* 433-34.

[160] *S. C., 2,* 115-60: Para la curiosa historia de la errónea interpretación del ensayo como alabanza por parte de Schopenhauer, véase la Bibliografía bajo Croce (n.° 5).

[161] *S. C., 2,* 159-60: «Non crede al progresso, e te lo fa desiderare; non crede alla libertá, e te la fa amare. Chiama illusioni l'amore, la gloria, la virtú, e te ne accende in petto un desiderio inesausto... É scettico, e ti fa credente... e mentre chiama larva ed errore tutta la vita, non sia come, ti senti stringere piú saldamente a tutto ciò che nella vita è nobile e grande». La traducción incluida en el texto es la de Geoffrey L. Bickersteth, en *The Poems of Giacomo Leopardi* (Cambridge, 1923), págs. 131-32.

[162] *Leop.*, pág. 99: «Questo dualismo è la forza dinamica della poesia leopardiana, la leva che la mette in moto e ne fa un organismo originale».

[163] *Leop.*, pág. 92: «Di una bonomia quasi fanciullesca nella sua profonditá».

[164] Véase *S. C., 1,* 25-43, sobre Guerrazzi; *1,* 44-70, sobre Padre Bresciani; *1,* 71-99, sobre Prati; *2,* 189-215, de nuevo sobre Prati.

[165] *S. C., 3,* 234-276: «Studio sopra E. Zola» (1878). *3,* 277-99, sobre l'*Assommoir* (1879).

[166] «L'Ideale» (1877), en *Poesia,* págs. 308-13; *Pet.* 23-25, una nota añadida en 1883; y «Il Darwinismo nell'arte» (1883), conclusión, *S. C., 3,* 325.

[167] *S. C., 3,* 299: «Per una razza fantastica, amica delle frasi e della pompa, educata nell'arcadia e nella rettorica».

[168] *Sto., 2,* 437: «Giá vediamo in questo secolo disegnarsi il nuovo secolo. E questa volta non dobbiamo trovarci alla coda, non a' secondi posti».

[169] *Sto., 1,* 364: «Quel mondo spensierato e sensuale non ti potea dare che l'idillico e il comico».

[170] *Sto., 2,* 166: «Nessuna cosa vale tanto a mostrare il fondo frivolo e scarso della vita italiana quanto questi sforzi impotenti del Tasso a raggiungere una serietá... Volere o non volere, rimane ariostesco».

[171] *Sto., 2,* 206: «Il corruttore del suo secolo. Piuttosto è lecito di dire che il secolo corruppe lui o, per dire con piú esattezza, non ci fu corroti né corruttori. Il secolo era quello, e non potea esser altro; era una consequenza necessaria di non meno necessarie premese. E Marino fu l'ingegno del secolo, il secolo stesso nella maggior forza e chiarezza della sua espressione».

[172] *Sto., 2,* 283: «L'intelletto spinto sino alla sua ultima depravazione... Furono effetto e causa... Perciò furono un progresso, un naturale portato della storia».

[173] *Manz.*, pág. 4: «Era un serio movimento dello spirito, secondo le eterne leggi della storia».

[174] *Sto., 2,* 164: «Giudice inappellabile di poesia».

[175] *Sto., 2,* 338: «Nessun poeta è stato cosí popolare come il Metastasio, nessuno è penetrato cosí intimamente nello spirito delle moltitudini. Ci è dunque ne' suoi drammi un valore assoluto, superiore alle occasioni, resistente alla stessa critica dissolvente del secolo decimonono».

[176] *Sto., 2,* 349.

[177] *S. C., 1,* 189: «Una letteratura popolare cavata dall'intimo della nazione».

[178] *Sto., 2,* 15: «Ludovico e Dante furono i due vessilliferi di opposta civiltá... le sintesi in cui compí e si chiuse il tempo loro».

[179] *S. C., 1,* 190, 197-98.

[180] Para un comentario más extenso sobre el concepto de Renacimiento y música, véase la Bibliografía bajo Cantemori, Parente y Toffanin.

[181] *Sto., 2,* 191, 194-95.

[182] Véase la Bibliografía bajo Binni.

[183] *S. C., 2,* 278-79: «Quando su ciascuna epoca, su ciascuno scrittore importante ci sará tale monografia o studio o saggio, che dica l'ultima parola e sciolga tutte le quistioni».

[184] Véase la lista en la ed. por Croce de *Sto., 2,* 453-57.

[185] *S. C., 2,* 279: «Non sappiamo ancora cosa è la letteratura e cosa è la forma».

[186] *Pet.,* pág. 8: «Una storia della critica è uno de' lavori importanti che restano ancora a fare».

[187] *S. C., 2,* 280: «Anche de' criterii critici che hanno guidato i nostri scrittori e artisti manca una storia. Ogni scrittore ha la sua estetica in capo, un certo suo modo di concepire l'arte, e le sue predilezioni nel metodo e nell'esecuzione».

[188] *Gio.,* pág. 177: «La storia, come la natura, non procede per salti: gradazioni progressive generano da ultimo il gran poeta, che dá a tutta la serie la forma definitiva. Così Dante è il gran poeta delle visioni religiose; Petrarca è il gran poeta dei trovatori; Ariosto dié l'ultima mano alla serie cavalleresca».

[189] *Poesia,* pág. 3: «Una vera progressione».

[190] Carta a Camillo de Meis (1869): «Il Reale poetico, che io chiamo la Forma, la Ragione vivente, è colta nell'atto della vita, la Ragione-Storia».

[191] *S. C., 3,* 45-46. Cf. *S. C., 2,* 256 y 307, y *Sto., 1,* 210, cit. en n. 116.

[192] *Sto., 1,* 230: «La stoffa da cui dovea sorgere piú tardi il dramma spagnuolo».

[193] *Sto., 2,* 164: «Un presentimento di una nuova poesia... che... si chiamerá un giorno *I promessi sposi*».

[194] Para un examen más amplio, véase la Bibliografía bajo Neri y Petronio.

[195] Para la historia de esta traducción véase B. Croce en *La Critica, 10* (1912), 146-47.

[196] *Lez.,* pág. 340: «La sua maggior gloria è di avere altamente proclamata la contemporaneitá de' due termini nello spirito del poeta, e di aver posta l'eccellenza dell'arte nell'unitá personale, in cui l'idea stia involuta e come smemorata... Nessuno piú di lui ti parla d'individuo e d'incarnazione, sente che lá è il vero; ma, in grazia del sistema, questo suo individuo libero e poetico è nel fatto un individuo-manifestazione, o per dirla col linguaggio in moda, un velo trasparente dell'idea; sicché il principale, l'importante è sempre la cosa manifestata».

[197] *Lez.,* págs. 341-42: «Un velo del generale, la sua forma è l'apparenza dell'idea... Il contenuto, il significato interiore, l'idea, il concetto, ecco la calamità del critico hegeliano».

[198] Sobre Vischer y De Sanctis, véase Croce (N.° 9). *Pet.,* pág. 236: «Niente mi pareva piú inestetico che l'*Estetica* di Vischer». De Sanctis se refiere probablemente a su pesada forma —divisiones, parágrafos— más que a su doctrina.

[199] *Gio.,* pág. 176: «Che cercava nell'arte le idee e i tipi».

[200] *Manz.,* pág. 19. *S. C., 2,* 237. *S. C., 2,* 6 n.: «Fondatore di una nuova critica». *Scuola,* págs. 14, 416.

[201] *S. C., 2,* 10 ss.

[202] Cf. *Teoria, 1,* 105-08, que data de 1842.
[203] *Gio.,* pág. 179: «Fanatici panegirici» (Cf. *S. C., 1,* 194, 230).
[204] *Teoria, 2,* 73. *Leop.* 282.
[205] *S. C., 1,* 107-08, 110.
[206] *S. C., 1,* 130. *S. C., 2,* 6 n., 73.
[207] *S. C., 1,* 110, 253-67.
[208] *S. C., 1,* 134. «Io odio la critica a paralleli». Cf. *S. C., 1,* 141, 262; *2,* 3. También *Gio.,* pág. 141.
[209] *S. C., 1,* 139-40. *S. C., 1,* 175: «Un letterato, secondo il senso antico di questa parola: ciò che a lui importa principalmente, è la rettorica, l'arte di ben dire».
[210] *S. C., 3,* 172.
[211] *Leop.,* pág. 286: «Manchevole e mediocre». Cf. *Leop.,* pág. 15 y *S. C., 2,* 342.
[212] *Pet.,* pág. 9: «E l'autore isolato dalla sua opera e studiato ne' fatti della sua vita, ne' suoi difetti, nelle sue virtú, nelle sue qualitá... ne può nascere un giudizio piú o meno esatto dell'uomo, non del suo lavoro».
[213] *S. C., 2,* 12: «Una tragedia può avere tutti questi caratteri, ed essere mediocrissima».
[214] *S. C., 2,* 246-47, 252-53, 255.
[215] *S. C., 2,* 294: «*Come avesse l'inferno in gran despitto*». *Inferno,* Canto 10, verso 36.
[216] *S. C., 3,* 38.
[217] *Inferno,* Canto 33, verso 75. Nótese que Croce (n.° 14) censura firmemente que De Sanctis admita la ambigüedad.
[218] *S. C., 3,* 43-44.
[219] *S. C., 1,* 116: «Perchè... non è commosso ancora da quello che dice».

VI. LA CRÍTICA ITALIANA POSTERIOR A DE SANCTIS

A) Bibliografía

Luigi Tonelli, *La Critica letteraria italiana negli ultimi cinquant' anni* (Bari, 1914), examina este tiempo. Un bosquejo más breve: Aldo Borlenghi, «La Critica letteraria da De Sanctis a oggi», en Vol. 2 de *Orientamenti culturali: La Letteratura italiana. Le Correnti* (Milán, 1956), págs. 932-1051. Binni, citado arriba (pág. 642), es también muy útil. Antología de textos: Giorgio Pullini, *Le Poetiche dell' Ottocento,* Padua, 1959.

Sobre la escuela histórica, véase B. Croce, «La Critica erudita della letteratura e i suoi avversarii» (1911), en *La Letteratura della nuova Italia* (Bari, 1949), *3,* 373-91; Luigi Russo, «Allesandro d'Ancona e la scuola storica italiana», en *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa,* 3.ª ser., *5* (1936), 1-16.

Sobre Torraca: Carlo Giordano, «Da Francesco De Sanctis a Francesco Torraca», en *Studi in onore di Francesco Torraca* (Nápoles, 1922), págs. 1-176 (con bibliografía).

Carducci se cita por *Opere,* Edizione nazionale (30 vols., Bolonia, 1935-40), como EN, y *Lettre,* 20 vols., 1938-57.

Sobre Carducci como crítico, véase Foscarina Trabaudi Foscarini, *Della Critica letteraria di Giosuè Carducci,* Bolonia, 1911, indistinto; Daniele Mattalia, *L'Opera critica di Giosuè Carducci,* Génova, 1934, esquemático. Véase reseña por Mario Fubini en *Giornale storico della letteratura italiana, 104* (1934), 117-24. Capítulos importantes en libros generales: Alfredo Galletti, *Carducci: il poeta, il critico, il maestro,* Milán, 1929, 1948 (2.ª ed.); Natale Busetto, *Giosuè Carducci: l'uomo, il poeta, il critico e il prosatore,* Padua, 1958, examen cuidadoso; Luigi Russo, *Carducci senza retorica,* Bari, 1957. El capítulo sobre la crítica, en *La Critica letteraria contemporanea* (Bari, 1942), *1,* 12-47. Sobre fuentes, véase Gabriel Mauguin, *Carducci et la France,* París, 1914.

Artículos: por ej. Benedetto Croce, «Carducci pensatore e critico», en *La Letteratura della nuova Italia, 2,* 91-115; asimismo en *G. Carducci,* Bari, 1920. Attilio Momigliano, «Carducci critico», en *Studi di Poesia,* Bari, 1938; y G. Contini, «Presentazione» de la reimpresión de la edición de las *Rime* de Petrarca por Carducci, Florencia, 1957.

Sobre Graf: B. Croce en *La Letteratura della nuova Italia, 2,* 203-19.

Sobre Capuana: G. Trombatore, «Luigi Capuana critico», en *Belfagor, 4* (1949), 410-24.

B) Notas

[1] Vol. 1, pág. 2: «Sintesi più o meno geniali, in cui, più assai che allo studio diretto dei fatti, si badò ad alcuni preconcetti estetici, politici, filosofici, con l'aiuto de' quali si pretese d'interpretare e ordinare fatti male sceverati e mal noti, ossia di ricostruire sistematicamente la storia». Pág. 3: «studio diretto dei monumento... che rifugga da ogni costruzione sistematica».

[2] Véase Vittorio Santoli, «Gli studi di letteratura populare», en C. Antoni y R. Mattioli, *Cinquant'anni di vita intellettuale Italiana, 1896-1946* (Nápoles, 1950), *2,* 115-36. D'Ancona escribió un ensayo, «La Poesia popolare italiana», en *Rivista di Firenze, 4* (1858), 108-34, y *5* (1859), 3-22, mucho antes de la *Storia della poesia popolare italiana* de Ermolao Rubieri (Florencia, 1877), libro muy romántico, y Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte* (Turín, 1888), la colección más importante.

[3] *I Precursori di Dante* (FLorencia, 1874), *Scritti danteschi* (Florencia, 1912), reproduce un ensayo sobre *La Beatrice* (Pisa, 1865), que sostiene convincentemente su realidad histórica.

[4] Giorgio Pasquali en la introducción a la reimpresión de *Vergilio nel Medio Evo,* 2 vols., Florencia, 1937.

[5] *Le Fonti dell'Orlando Furioso* (2.ª ed., Florencia, 1900), pág. 609: «Creatori nel senso assoluto della parola non ne esistono. I prodotti della fantasia non si sottraggono alle leggi universali della natura. Anche qui il nuovo, considerato da vicino, non è altro che la metamorfosi del vecchio; ogni forma presuppone una catena di forme anteriori; gl'incrementi possono essere più o meno rapidi, ma sono sempre graduati». Pág. 612: «Conchiudo che se Messer Lodovico avesse inventato da sé moltissimo che ebbe da altri, alla corona della sua gloria se ne aggiungerebbe più che una foglia d'alloro».

[6] Hay una ed. completa de las *Opere di Francesco D'Ovidio,* 18 vols., Roma, Caserta, Nápoles, 1923. Sobre Tasso, «Il carattere, gli amori e le sventure di Torquato Tasso», en Vol. 11, Roma, 1926.

[7] Vol. 1, pág. 170: «Questa repugnanza d'Italia ad ogni lavoro leggendario, ad ogni elaborazione poetica della saga». Croce en «La critica erudita...», en *La Letteratura della Nuova Italia,* (5.ª ed., Bari, 1949), *3,* 393, cita a Bartoli: «Il realismo è la caratteristica dell'arte italiana; fuori del suo grembo non c'è salute».

[8] «De Sanctis conferenziere e insegnante» (1903), en *Opere complete,* Vol. 14, *Rimpiati vecchi e nuovi,* Caserta, 1930. Cf. «Critica storica e critica estetica», originalmente Prefacio a *Saggi critici,* 1878. En *Varietà critiche, Opere complete,* Vol. 12, Caserta, 1929.

[9] *Saggi e rassegne* (Livorno, 1885), incluye «Per Francesco De Sanctis». También *Per Francesco De Sanctis* (Nápoles, 1910), que contiene «Francesco de Sanctis a la sua seconda scuola» (1902).

[10] *Per F. De Sanctis,* pág. 113: «Il fine supremo della critica è quello di esaminare l'opera d'arte in sè stessa, in ciò, che ha di proprio, e per cui solo è viva». *Saggi e rassegne,* pág. 85: «Uno è il còmpito suo, quello di dare vita a' suoi fantasmi, i quali egli non può, se è vero artista, non può costruirli *a priori,* alla stregua di preconcetti».

[11] Sobre Verga véase *Saggi e rassegne,* págs. 217 ss., y *Scritti critici* (Nápoles, 1907), págs. 381 ss.

[12] Por ej. *Il Teatro italiano dei secoli XIII, XIV, e XV,* Florencia, 1885. *Studi su lirica italiana del Duecento,* Bolonia, 1902; la ed. de la *Divina Commedia,* 3 vols., Milán, 1905-07; *Studi danteschi,* Nápoles, 1912.

[13] «Donne reali e donne ideali», en *Discussioni e ricerche letterarie* (Livorno, 1888), págs. 289-348. Cf. Rodolfo Renier, *Il Tipo estetico della Donna nel Medio evo,* Ancona, 1885.

[14] *Discussioni,* págs. 345, 419, etc.

[15] «Del valore dell'arte forestiera per gl'Italiani», en *Studi letterari e bizzarrie satiriche,* ed. B. Croce (Bari, 1907), págs. 1-27.

[16] *Studi letterari,* págs. 28-118. Pág. 82: «Intuizione, Immaginativa, Caratterizzativa».

[17] *Fame usurpate,* 3.ª ed., ed. B. Croce (Bari, 1912), especialm. pág. 145. Páginas 226-27: «Il Fausto del Goethe è il più contentabile persona che immaginarsi possa, vera figure comica». También págs. 210, 229, 138-39.

[18] «Versificatore e poeta», en *Studi letterari,* pág. 349.

[19] «I vizi di Dante» (1883), en *Studi letterari,* y *Studi danteschi,* Florencia, 1891.

[1] EN, *20,* 203. O puede uno referirse a la retórica en relación con los sacrificios de Italia por Europa, «Cara e santa patria!» (EN, *7,* 161) o a los materiales sobre Dante, la alondra y el águila, etc., EN, *7,* 327-28.

[2] «Di alcune poesie popolari bolognesi del secolo XIII inedite», EN, *8,* 155-343. «Della varia fortuna di Dante», EN, *10,* 255-420. Prefacio a la ed. de las *Rime,* en EN, *11,* 125-84, y «Sul testo e sui commentatori del Canzioniere», *ibid.,* páginas 273-309.

[3] *Lettere, 5,* 65 (27 de diciembre de 1866): «Il mio genere... la critica storica», EN, *24,* 196-97: «Il disinteressato conforto dello scoprire un fatto o un monumento ancor nuovo della nostra storia... sano e piene di visioni da quanto l'aria e l'orror sacro delle vecchie foreste».

[4] EN, *25,* 92: «Alzare col metodo storico più severo la storia letteraria al grado della storia naturale» (1878). EN, *28,* 324: «Giudizio? E troppo superbo vocabolo per me. Io combatto, ammiro, commento; non giudico» (1896). Similarmente EN, *20,* 83; *13,* 327.

[5] EN, *7,* 393: «L'emanazione morale della civiltà, la spirituale irradiazione dei popoli». Similarmente, EN, *24,* 313.

[6] Véase Maugain, *Carducci.* Es un estudio hecho a la antigua, mecánico, pero demuestra que Carducci con frecuencia parafraseó o simplemente tradujo a Guingené, a Fauriel, a Quinet, a Ozanam, y a J. P. Charpentier (*Historie de la Renaissance des lettres en Europe au XV^e siècle,* París, 1843). Las semejanzas entre el capítulo de De Sanctis y el discurso de Carducci sobre Boccaccio («Ai parentali de Giovanni Boccaccio», 1875, en EN, *11,* 313-34), señaladas por Croce (en «Il De Sanctis e il Carducci», en *Una Famiglia de patrioti,* 3.ª ed., Bari, 1949, págs. 253-66) son explicables por su fuente común en Quinet. Cf. Carlo Pellegrini, «E. Quinet e la letteratura italiana», en *Raccolta di studi di storia e di critica letteraria dedicata a F. Flamini,* Pisa, 1918, págs. 25-48. La tesis de Mattalia *(loc. cit.)* que sigue la pista a las principales ideas hasta Gioberti y el argumento en Galletti *(loc. cit.)* de que proceden posiblemente de los románticos alemanes son sin duda verdaderos en el nivel de los conceptos generales, pero la dependencia de fuentes francesas es completamente específica y directa.

[7] EN, *7,* 72: «il popolo vecchio, il popolo nuovo, il popolo minuto, o la plebe».

[8] EN, *7,* 69: «La fantasia religiosa etrusca, l'intelletto sociale romano, il sentimento individuale germanico, lo spirito leggiadro provenzale e francese, l'istinto pratico e progressivo dei comuni lombardi».

[9] EN, *7,* 327 (1888).

[10] EN, *7,* 23-24.

[11] EN, *7,* 3-5, 104. Cf. EN, *12,* 140.

[12] EN, *20,* 110: Pieno di preoccupazioni e di pregiudizi (pregiudizi, intendiamoci, filosofici, estetici, critici, ecc., che sono i peggio, perchè più abbracciati e seguitati)». Hay muchas observaciones abierta o encubiertamente desfavorables para De Sanctis en las cartas y en los escritos de Carducci; por ej. en *Lettere, 5,* 225 (4

de junio de 1868), Carducci dice que el *Saggio sul Petrarca* de De Sanctis es «un lavoro di fantasia». Véase también EN, *7,* 131-32, contra el concepto de Renacimiento en De Sanctis; EN, *20,* 115, 152 en defensa de Monti, etc.

[13] EN, *12,* 142-43: «Il movimento erudito del secolo xv non fosse... fuori della tradizion nazionale».

[14] EN, *5,* 303: «indigena e nazionale»; de manera semejante *5,* 510. EN, *7,* 139: «Una, classica, italiana... individuale e d'impronta toscana... parziale e federale».

[15] EN, *10,* 196-97.

[16] EN, *6,* 484; *23,* 134 364. *Lettere 4,* 35 (28 de marzo de 1864).

[17] EN, *25,* 404-05; *26,* 177; *7,* 408 («clasicismo eterno»).

[18] EN, *17,* 1 ss. esp. 272 ss.

[19] *Poeti erotici del secolo XVIII,* Florencia, 1868; *Lirici del secolo XVIII,* Florencia, 1871. Las introducciones en EN, *15.* Véase también allí mismo, «Dello svolgimento dell'ode in Italia» (1902), págs. 3-81.

[20] Sobre Foscolo: «Adolescenza e gioventù di Ugo Foscolo», EN, *18,* 151-83 (1882); sobre Monti: EN, *18,* 123-50; sobre Metastasio: EN, *15,* 239-67 (1882).

[21] EN, *20,* 103-75 (1898).

[22] EN, *20,* 341; *Lettere, 2,* 251 (3 de mayo de 1861).

[23] *Lettere, 4,* 125 (19 de noviembre de 1864): «Anche, in critica, io sono un po' *fatalista*... Io amo, per esempio, i latinisti del quattrocento: prediligo gli accademici del cinquecento; mi diverto un buggerio co' secentisti; mi consolo con gli arcadi: mi svagono gl'infranciosati... il bello per me è relativo e morale di per se stesso».

[24] EN, *7,* 14; *23,* 29-30. Aquí la aversión frente a Calderón se refuerza con el hastío frente a los Schlegel, sobre los cuales Carducci acepta los puntos de vista de Heine.

[25] Véase «A proposito di alcuni giudizi su Alessandro Manzoni» (1873), EN, *20,* 299-375. Cf. EN, *20,* 390: «Una certa aria deprimente», en *Promessi sposi.*

[26] EN, *25,* 231. Sobre Stendhal, EN, *24,* 282: «Scrivere falso e affettato».

[27] EN, *24,* 384: «Né favola né scienza... né epopea né storia». Cf. *7,* 416.

[28] *Lettere, 1,* 61-62, 11 de septiembre de 1853: «Abbrucio di uno spregio grandissimo, immenso, sovrumano per tutto quel che è forestiero». O EN, *5,* 30-31.

[29] EN, *25,* 373-74.

[30] Sobre Heine, véase el prefacio a la trad. de *Atta Troll* por Chiarini, EN, *23,* 93-137. Sobre una trad. de dramas de Goethe, EN, *26,* 41 ss. Sobre el influjo de la métrica alemana, véase F. D'Ovidio, «La Versificazione delle *Odi barbare*», en *Opere, 9,* parte 1.ª, Nápoles, 1932. *Lettere, 7,* 104 (17 de febrero de 1872) habla de Platen como «grande artista e poeta».

[31] Prefacio a *Prometheus,* 1894. EN, *25,* 358-59. *Lettere, 12,* 204 (14 de febrero de 1880): «Sono poeti oggi molto più di noi: molto più veri poeti, massime gl'inglesi».

[32] Parini en EN, *16* y *17;* Poliziano en EN, *12,* Dante en EN, *10,* Tasso en EN, *14,* 139-275; Foscolo en EN, *18.*

[33] Véase *Lettere, 8,* 293 (4 de octubre de 1873). EN, *23,* 71. Carducci cita o usa a Sainte Beuve al escribir sobre Littré (EN, *23,* 269-90) y Barbier (*28,* 293-309) y al bosquejar una historia del *mal du siècle* a propósito de Leopardi, EN, *20,* 1 ss., pero no me parece que lo siga como crítico.

[1] Por ej. *Studi e ritratti letterari* (Livorno, 1900), que recoge ensayos impresos en el decenio de 1880. También *Ombre e figure,* Roma, 1883; *Donne e poeti,* Roma, 1885.

[2] Livorno, 1896. Págs. 334-36: «La critica d'arte à qualche cosa di essenzialmente soggettivo, la quale in ultima analisi si riduce a questo che dove uno dice: mi piace, un altro dice: non mi piace».

[3] «Primo Centenario di P. B. Shelley» y otros ensayos en *Saggi critici di letteratura inglese,* Florencia, 1897 (prefacio por G. Carducci).

[4] *Studi sul Petrarca,* Nápoles, 1878. *Studi sul Leopardi,* 2 vols., Florencia, 1902, 1904.

[5] *Studi di letterature straniere* (2.ª ed., Florencia, 1907; 1.ª ed., 1893), página 98: «Spontaneità e riflessione... l'eroe posto in azione e l'eroe descritto». E. M. Tillyard en su *Milton* hace distinciones similares.

[6] *Studi di letteratura italiana* (2.ª ed., Florencia, 1906; 1.ª ed., 1889-94), página 232: «Il pregio estetico dell opera, ma nel tempo stesso riconosce l'importanza del contenuto». Pág. 237: «poesia natural, ciò che chiamai poesia naturale dell'idea».

[7] *La Critica letteraria,* Roma, 1894; reimpr. en *Primi Saggi* (Bari, 1919), páginas 75-125.

[8] Juicio severo de Croce en *La Letteratura della nuova Italia* (5.ª ed., Bari, 1948), *2,* 210-19.

[9] *Di una trattazione scientifica della Storia letteraria, Prolusione,* Turín, 1877; «Questioni di critica», en *Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino, 24* (1889).

[10] *Foscolo, Manzoni, Leopardi* (Turín, 1920), pág. 278: «attitudine sensorie».

[11] «Amleto, indole del personaggio e del dramma», en *Studi drammatici* (Turín, 1878), especialm. pág. 64. Allí mismo un ensayo descriptivo sobre el *Faustus* de Marlowe y un largo escrito sobre la comedia italiana del siglo XVI: *La Calandria* de Bibbiena, *La Mandragola* de Machiavelli, *Il Candelaio* de Bruno.

[12] En *Opere* de D'Ovidio, vid. n. 49. G. Chiarini, *Vita di Giosuè Carducci,* Florencia, 1903.

[13] *Cronache letterarie* (Catania, 1899), pág. 247: «Strenuo campione del naturalismo in Italia».

[14] *Il Teatro italiano contemporaneo,* Palermo, 1872; *Studi sulla letteratura contemporanea,* 2 vols., Milán, 1880-82; *Cronache letterarie,* Catania, 1899.

[15] *Studi sulla letteratura contemporanea, 1,* 63: «La sensazione non rimane in lui il semplice stato di sensazione ma s'innalza, si purifica, diventa sentimento, poesia». *Ibid., 2,* 124: «L'immensa tristezza».

[16] *Studi, 1,* lleva como prefacio una cita de De Sanctis: «tal contenuto, tal forma»; pág. 55, 303: «Arte innanzi vuol dire forma», vol. 2, 132, 188; *Cronache,* loc. cit., pág. 251, en *Gli 'Ismi' contemporanei,* Catania, 1898, pág. 26, etc.

[17] *Gli 'Ismi' contemporanei,* pág. 46: «Il tipo è cosa astratta: è l'usuraio, ma non è Shylock; è il sospettoso, ma non è Otello; è l'esitante, il chimerizzante, ma non è Amleto».

[18] Reseñas desfavorables de D'Annunzio, por ej. de *La Città morta* en *Cronache letterarie,* de *Giovanni Episcopo* en *Gli 'Ismi'.* La polémica contra el cosmopolitismo principalmente en *Gli 'Ismi'.*

[19] Prefacio a «L'Amante di Gramigna», en *Vita del Campi* (1880), en *Tutte le Novelle,* Milàn, 1955. *1,* 169: «la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile... l'opera d'arte sembrera essersi fatta da sè, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore».

[20] Carta a Capuana, 25 de febrero de 1881: «artificio voluto e cercato anch'esso, per evitare, perdonami il bisticcio, ogni artifico letteraria, per darvi l'illusione completa della realtà». Citado en Pullini, *Le Poetiche dell'Ottocento,* pág. 246.

[21] «Dal tuo al mio» (1906), en *Tutte le novelle, 2,* 389: «in pro degli umili e dei diseredati... senza bisogno di predicar l'odio e di negare la patria in nome dell'umanità».

VII. CRÍTICA INGLESA

A) Bibliografía

Sobre historiografía literaria inglesa, véase esta *Historia,* c. 7, 183 ss. No hay reimpresiones de E. S. Dallas. Comentario:

Saintsbury, *A History of Criticism* (3 vols., Edimburgo, 1901-04), *3,* páginas 511-13.

John Drinkwater, *The Eighteen-Sixties* (Cambridge, 1932), págs. 201-23.

Michael Roberts, «The Dream and the Poem», *TLS* (18 de enero de 1936), págs. 41-42; interesante.

Francis X. Roellinger, «E. S. Dallas: A Mid-Victorian Critic of Individualism», en *Philological Quarterly, 20* (1941), 611-21.

—, «E. S. Dallas on Imagination», en *Studies in Philology, 38* (1941), 552-64.

Alba H. Warren, *English Poetic Theory* (Princeton, 1950), págs. 126-51.

Para el realismo, v. Richard Stang, *The Theory of the Novel in England 1850-1870,* Londres, 1959.

Sobre G. H. Lewes, véase:

Morris Greenhut, «Lewes as a Critic of the Novel», en *Studies in Philology, 45* (1948), 491-511.

—, «G. H. Lewes and the Classical Tradition of English Criticism», en *Review of English Studies, 25* (1948), 126-37.

Gordon S. Haight, «Dickens and G. H. Lewes», en *PMLA, 71* (1956), 166-79.

George H. Ford, *Dickens and His Readers* (Princeton, 1955), especialmente págs. 149 ss.

Hay reciente colección de *Essays of George Eliot,* ed. Thomas Pinney, New York, 1963. Sobre George Eliot: Richard Stang, «The Literary Criticism of George Eliot», *PMLA, 72* (1957), 952-61.

El *Essay on Shelley* de Browning se ha reimpreso con las *Four Ages of Poetry: Shelley's Defence of Poetry* de Peacock, ed. H. F. B. Brett-Smith, Boston, 1921.

Sobre Hopkins véase:

M. G. Lloyd Thomas, «Hopkins as Critic», en *Essays and Studies by Members of the English Association, 32* (1946), 61-73.

Harold Whitehall, «Sprung Rhythm», en *G. M. Hopkins by the Kenyon Critics* (Norfolk, Conn., 1946), págs. 28-54.

Selma Jeanne Cohen, «The Poetic Theory of G. M. Hopkins», en *Philological Quarterly, 26* (1947), 1-20.

John K. Mathison, «The Poetic Theory of G. M. Hopkins», *ibid.*, páginas 21-35.

Sister Marcella Marie Holloway, *The Prosodic Theory of G. M. Hopkins,* Washington, D. C., 1947.

B) Notas

[1] Cf. Alba H. Warren, Jr., *English Poetic Theory 1825-1865,* Princeton, 1950.

[2] Cf. Klaus Dockhorn, *Der deutsche Historismus in England,* Gotinga, 1950.

[3] *The «Co.» of Pigsbrook & Co.* (Londres, 1881), pág. 4.

[4] *Mr. Swinburne's 'Flat Burglary' on Shakspere* (Londres, 1879), pág. 4.

[5] *Collected Papers: Historical, Literary, Travel and Miscellaneous* (5 vols., Cambridge, 1921), *5,* 300.

[6] Cf., por ej., *Characteristics* (2.ª ed., Edimburgo, 1881), págs. 1, 276.

[7] «Byron», en *Critical Miscellanies, 1* (Londres, 1886), 209-10.

[8] «On the Study of Literature» (1887), en *Studies in Literature* (Londres, 1891), págs. 219-20.

[9] *Shakspere* (14.ª ed., Londres, 1909), págs. 44, 46 n., 49.

[10] Más sobre estos puntos en mis *Concepts of Criticism* (New Haven, 1963), págs. 43, 47-48, e infra, págs. 278-80.

[11] Prefacio.

[12] Carta a F. C. Roe, 19 de marzo de 1924, en Evan Charteris, *The Life and Letters of Sir Edmund Gosse* (Londres, 1931), pág. 477.

[13] *British Novelists and their Styles* (Cambridge, 1859), págs. 35-36. «How Literature May Illustrate History» (1871), en *The Three Devils: Luther's, Milton's and Goethe's, and Other Essays* (Londres, 1874), págs. 304-05.

[14] *English Writers: The Writers before Chaucer* (Londres, 1864), prefacio. Henry S. Solly, *The Life of Henry Morley* (Londres, 1898), págs. 288-89, 330.

[15] Cf. O. Elton, «The Meaning of Literary History», en *Modern Studies* (Londres, 1907), págs. 138-48.

[16] Véase la dedicatoria de *Poetics,* Londres, 1852; y *The Gay Science* (Londres, 1866), *1,* 333, y *2,* 14.

[17] *Poetics,* pág. 135. *Gay Science, 1,* 30.

[18] Véase *Lectures on Metaphysics and Logic,* ed. H. L. Mansel y J. Veitch (Edimburgo y Londres, 1859-60), *1,* 338 ss.

[19] Sobre Jean Paul vid. *Gay Science, 1,* 81, 157-58, 191.

[20] Para Ruskin vid., por ej., *Poetics,* pág. 251; *Gay Science, 1,* 28, 51, 118-19, 170, 193, 243, 252, 282; *2,* 73, 172. Sobre Arnold, *ibid., 1,* 29, 38, 65, 67; *2,* 114, 247.

[21] *Gay Science, 1,* 6, 91, 115, 172, 311.

[22] *Ibid., 2,* 193.

[23] *Poetics,* pág. 291.

[24] *Gay Science, 2,* págs. 33 ss., 65 ss., 109 ss., especialm. 52 ss.

[25] *Ibid., 1,* 229.

[26] *Ibid., 1,* 316.

[27] *Poetics,* pág. 64.

[28] *Ibid.,* pág. 50.

[29] *Ibid.,* págs. 147-48.

[30] *Gay Science, 1,* 329.

[31] *Ibid., 1,* 323.

[32] *Ibid., 1,* 318.

[33] Cf. esta *Historia,* II, 103-04.

[34] *Poetics,* págs. 82, 91.

[35] *Ibid.,* pág. 99.

[36] *Gay Science, 1,* 273-74.

[37] *Ibid., 1,* 281-83.

[38] *Ibid., 1,* 285-86.

[39] *Ibid., 1,* 291.

[40] *Ibid., 1,* 292, 294.

[41] *Poetics,* pág. 251.

[42] *Gay Science, 2,* 220.

[43] *Ibid., 2,* 287, 323.

[44] Michael Roberts in *TLS* (18 de enero de 1936), pág. 42.

[45] *Principles of Success,* ed. Albert S. Cook (San Francisco, 1885), pág. 5; también ed. T. S. Knowlson, Londres, 1898. Originalmente en *Fortnightly Review,* 1865.

[46] «The Philosophy of Art: Hegel's Aesthetic», en *British and Foreign Review, 13* (1842), 1-49.

[47] «Augustus Wilhelm Schlegel», en *Foreign Quarterly Review, 32* (1843), 87-99, especialm. 88, 90.

[48] «Lessing», en *Edinburgh Review, 82* (1845), 451-70.

[49] *Supra,* n. 47: págs. 88, 90.

[50] *Supra,* n. 48: págs. 453, 463.

[51] «The Errors and Abuses of English Criticism», en *Westminster Review, 38* (1842), 466-86, especialm. 481.

[52] John Foster, George Henry Lewes, *Dramatic Essays,* ed. W. Archer and Robert W. Lowe (Londres, 1896), reproduce ensayos de *The Leader* (1850-54).

[53] «Realism in Art: Recent German Fiction», en *Westminster Review, 70* (1858), 488-518, especialm. 493.

[54] «Victor Hugo's New Novel», en *Fortnightly Review, 5* (1866), 30-46. «Recent Novels: French and English», en *Fraser's Magazine, 36* (1847), 686-95.

[55] «Dickens in Relation to Criticism», en *Fortnightly Review, 17* (1872), 141-54.

[56] *Principles of Success,* pág. 39.

[57] «*See-saw:* A Novel, by Francesco Abati», en *Fortnightly Review, 3* (1865-66), 784. «Victor Hugos's New Novel», en *Fortnightly Review, 5* (1866), 46.

[58] *Essays,* ed. Pinney, págs. 137, 192, 359, 366-67.

[59] *Adam Bede,* Ch. XVII; cf. la ed. de Gordon S. Haight (Nueva York, 1948), págs. 180, 182.

[60] *Essays,* ed. Pinney, págs. 270-71.

[61] *Ibid.,* págs. 300-24 (octubre de 1856).

[62] *The George Eliot Letters,* ed. Gordon S. Haight (7 vols., New Haven, 1954-55), *4,* 300.

[63] *Essays,* ed. Pinney, págs. 147, 129.

[64] *Letters, 5,* 459.

[65] «Belles Lettres and Art», en *Westminster Review, 66* (1856), 260.

[66] *Essays,* ed. Pinney, pág. 446.

[67] *Ibid.,* pág. 435. El manuscrito está en la Biblioteca de la Universidad de Yale.

[68] Westminster, 1897, págs. 8, 82, 83. Publicado por primera vez en *The New Quarterly Magazine,* 1877.

[69] Peacock's *Four Ages,* etc., ed. Brett-Smith, págs. 65, 82.

[70] *Further Letters of G. M. Hopkins,* ed. C. C. Abbot (Londres, 1938), página 225. *Letters of G. M. Hopkins to Robert Bridges,* ed. C. C. Abbot (Londres, 1935), pág. 66. Véase el excelente ensayo de Austin Warren, «Instress of Inscape», en *G. M. Hopkins by the Kenyon Critics,* págs. 76-77.

[71] *Further Letters,* págs. 69-71.

[72] Véase la Bibliografía bajo Whitehall y Holloway.

[73] Coventry Patmore, *Essay on English Metrical Law,* ed. Sister Mary Augustine Roth, Washington, D. C., 1961.

VIII. ARNOLD, BAGEHOT Y STEPHEN

A) Bibliografía

Sobre Arnold: cito los escritos tempranos por la nueva edición, todavía incompleta, *The Complete Prose Works of Matthew Arnold,* ed. R. H. Super, Ann Arbor, Mich., 1960: Vol. 1, *On the Classical Tradition* (1960), como S, *1,* y vol. 3, *Lectures and Essays in Criticism* (1962), como S, *3.* Esta edición contiene valiosas notas textuales y explicativas.

Los escritos posteriores los cito por las viejas ediciones de Macmillan: *Mixed Essays: Irish Essays* (Londres, 1894), como *Mix.; Discourses in America* (Londres, 1885), como *Dis. A.;* y la segunda serie de *Essays in Criticism* (Londres, 1888), como 2 *E.* Ensayos dispersos en Edward J. O'Brien, ed., *Essays in Criticism: Third Series,* Boston, 1910; Kenneth Allott, ed., *Five Uncollected Essays,* Liverpool, 1953; Fraser Neiman, ed., *Essays, Letters, and Reviews,* Cambridge, Mass., 1960. *Letters of an Old Playgoer,* ed. Brander Matthews, existen en una pequeña edición, Nueva York, 1919. Conviene consultar las antologías hechas por Arnold de Wordsworth y Byron (Londres, 1879, 1881).

Hay una recopilación insatisfactoria de *Letters 1848-1888,* de Arnold, ed. G. W. E. Russell, 2 vols., Londres, 1895. El hallazgo más importante desde entonces es *The Letters of Matthew Arnold to Arthur Hugh Clough,* ed. Howard F. Lowry (Londres, 1932), citadas como Lowry. La correspondencia con Sainte-Beuve tiene que ser recogida de L. Bonnerot, *Matthew Arnold* (París, 1947), apéndice, págs. 517-39; A. F. Powel, «Sainte-Beuve and Matthew Arnold», en *French Quarterly, 3* (1921), 151-55; y Arnold Whitridge, «Matthew Arnold and Sainte-Beuve», en *PMLA, 52* (1938), 303-13.

The Note-books of Matthew Arnold, ed. Howard F. Lowry, Karl Young, y Waldo H. Dunn (Oxford, 1952) es un libro frustrante, lleno de lugares comunes, vagamente interesante para quien se interese por las fuentes de algunas de las citas preferidas de Arnold.

De libros sobre Arnold: G. Saintsbury, *Matthew Arnold* (Edimburgo, 1899), Lionel Trilling, *Matthew Arnold* (Nueva York, 1939, nueva ed., 1949) y L. Bonnerot, *Matthew Arnold, poète: Essai de biographie psychologique* (París, 1947; 585 págs., con excelente bibliografía) son los más interesantes para el estudioso de la crítica. Stuart P. Sherman, *Matthew Arnold, How to Know Him* (Nueva York, 1917), no vale la pena. Frederic E. Faverty, *Matthew Arnold: The Ethnologist* (Evanston, Ill., 1951) estudia sus teorías raciales, y E. K. Brown, *Matthew Arnold: A Study in Conflict* (Chicago, 1948), indaga el tema del conflicto entre el desinterés y los intereses prácticos. Paul Furrer, *Der Einfluss Sainte-Beuve's auf die Kritik Matthew Arnold's,* es una tesis, breve y mediocre, presentada en la universidad de Zurich (1920). John Dover Wilson, *Leslie Stephen and Matthew Arnold as Critics of Wordsworth* (Cambridge, 1939), es una conferencia que defiende a Stephen. John S. Eels, Jr., *The Touchstones of Matthew Arnold* (Nueva York, 1955) es un análisis detallado de los once pasajes seleccionados por Arnold.

Tres libros recientes estudian a Arnold y el Romanticismo: William A. Jamison, *Arnold and the Romantics,* Copenhague, 1958; D. J. James, *Matthew Arnold and the Decline of English Romanticism,* Oxford, 1961 (vivamente crítico desde un punto de vista que podría llamarse cristianismo visionario); y

Leon Gottfried, *Matthew Arnold and the Romantics,* Londres, 1963 (muy superior a Jamison).

F. J. W. Harding, *Matthew Arnold the Critic and France,* Ginebra, 1964 (no utilizado).

De los muchos artículos, tienen algún interés los siguientes:

A. C. Bradley, «Shelley and Arnold's Critique of his Poetry», en *A Miscellany* (Londres, 1929), págs. 139-62.

E. K. Brown, «Matthew Arnold and the Elizabethans», en *University of Toronto Quarterly, 1* (1932), 333-51.

Robert H. Donovan, «The Method of Arnold's *Essays in Criticism*», en *PMLA, 71* (1956), 922-31.

T. S. Eliot, «Arnold and Pater», en *Selected Essays* (Londres, 1932), páginas 379-91.

T. S. Eliot, «Matthew Arnold», un capítulo de *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (Londres, 1933), págs. 103-20. Importante.

Oliver Elton, un capítulo de *A Survey of English Literature, 1830-1880* (2 vols., Londres, 1920), *1,* 254-78.

Walther Fischer, «Matthew Arnold und Deutschland», en *Germanisch-romanische Monatsschrift,* nueva serie, *4* (1954), 119-37.

H. W. Garrod, «Matthew Arnolds as Critic», en *Poetry and the Criticism of Life* (Oxford, 1931), págs. 67-84.

H. J. C. Grierson, «Lord Byron: Arnold and Swinburne», en *The Background of English Literature* (Londres, 1934), págs. 68-114.

Walter J. Hipple, Jr., «Matthew Arnold Dialectician», en *University of Toronto Quarterly, 32* (1962), 1-26.

John Holloway, «Matthew Arnold and the Modern Dilemma», en *Essays in Criticism, 1* (1951), 1-16.

John V. Kelleher, «Matthew Arnold and the Celtic Revival», en *Perspectives of Criticism,* ed. Harry Levin (Cambridge, Mass., 1950), págs. 197-221.

F. R. Leavis, «Matthew Arnold», en *The Importance of Scrutiny,* ed. E. Bentley (Nueva York, 1948), págs. 88-98. Originalmente «Arnold as a Critic», en *Scrutiny, 7* (1938), 319-32. Excelente.

J. B. Orrick, «Matthew Arnold and Goethe», en *Publications of the English Goethe Society,* nueva serie, *4,* Londres, 1928.

T. S. Omond, «Arnold and Homer», en *Essays and Studies by Members of the English Association, 3* (1912), 71-91. Ligero.

David Perkins, «Arnold and the Function of Literature», *ELH, 18* (1951), 287-309.

Sir Walter Raleigh, en *Some Authors* (Oxford, 1923), págs. 300-10.

R. H. Super, «Arnold's Oxford Lectures on Poetry», en *Modern Language Notes, 70* (1955), 581-84.

A. C. Swinburne, «Wordsworth and Byron», en *Miscellanies* (Londres, 1886), págs. 63-156.

Geoffrey Tillotson, «Matthew Arnold; The Critic and the Advocate», y «Matthew Arnold and Eighteenth Century Poetry», ambos en *Criticism and the Nineteenth Century* (Londres, 1951), págs. 42-46, 61-91.

Helen C. White, «Matthew Arnold and Goethe», en *PMLA, 36* (1921), 436-53.

Sobre Bagehot: Los ensayos de Bagehot se citan por *Literary Studies,* ed. Richard Holt Hutton (3 vols., Nueva York, 1905), como *LS.*

Hay una rica monografía de William Irvine, *Walter Bagehot,* Londres, 1939.

Norman St. John-Stevas. *Walter Bagehot: A Study of His Life and Thought* (Bloomington, Ind., 1959), contiene sólo una sección breve y superficial sobre este crítico (págs. 31-37).

Sobre Stephen:

Hours in a Library (3 vols., Londres, 1909; originalmente, 1874, 1876, 1907), citado como *HL.*

History of English Thought in the Eighteenth Century, 2 vols., Londres, 1876; Londres, 1927, se cita la reimpresión.

Samuel Johnson, Londres, 1978.

Alexander Pope, Londres, 1880.

Swift, Londres, 1882.

George Eliot, Londres, 1902.

English Literature and Society in the Eighteenth Century, Ford Lectures (1903), Londres, 1904.

Studies of a Biographer, 4 vols., Londres, 1899-1902.

Men, Books, and Mountains. Essays. Recopilación e introducción de S. O. A. Ullmann, Minneapolis, 1956. Contiene bibliografía de artículos y tres ensayos literarios hasta ahora inéditos.

Comentario:

Noel Gilroy Annan, *Leslie Stephen: His Thought and Character in Relation to His Time,* Cambridge, Mas., 1952. Tiene un capítulo excelente sobre crítica.

Q. D. Leavis, «Leslie Stephen, Cambridge Critic», en *Scrutiny, 7* (1939), 404-15.

Desmond MacCarthy, *Leslie Stephen,* The Leslie Stephen Lecture para 1937, Cambridge, 1937.

Frederic William Maitland, *The Life and Letters of Leslie Stephen,* Londres, 1906.

B) Notas

ARNOLD

[1] 2 *E,* págs. 1-3.
[2] Véase E. K. Brown, *Matthew Arnold: A Study in Conflict,* Chicago, 1948.
[3] *S, 1,* 140.
[4] *S, 1,* 199.
[5] *S, 1,* 140.
[6] *S, 3,* 282.
[7] *S, 3,* 268.
[8] *S, 3,* 283-84.
[9] *S, 3,* 283.
[10] *S, 3,* 227.
[11] *S, 3,* 261.
[12] Allott, *Five Uncollected Essays,* pág. 74.
[13] *S, 3,* 243.
[14] *S, 1,* 172.
[15] 2 *E,* págs. 6-7.
[16] 2 *E,* pág. 11.
[17] *Mix.,* págs. 191-92.
[18] *S, 1,* 127-128.
[19] *S, 1,* 31.
[20] *S, 1,* 30.
[21] *S, 1,* 33-34.
[22] *S, 1,* 35.
[23] *S, 1,* 36.
[24] Carta a Thomas Arnold el Joven (28 de diciembre de 1857), en Robert Lidell Lowe, «Two Arnold Letters», en *Modern Philology, 52* (1955), 262-64.
[25] *S, 3,* 121.
[26] *S, 3,* 240.
[27] *Dis. A.,* págs. 47-48.
[28] Como en n. 24, *supra.*
[29] *S, 3,* 262.
[30] *S, 3,* 122.
[31] *S, 3,* 263.
[32] *Mix.,* pág. 212.
[33] *Mix.,* pág. 233.
[34] Lowry, pág. 65.
[35] *S, 3,* 260.
[36] *S, 3,* 247.
[37] Lowry, pág. 95.
[38] *Dis. A.,* págs. 43 ss.

[39] *S, 3,* 353.
[40] *S, 3,* 361.
[41] *S, 3,* 370.
[42] Véase John V. Kelleher, «Matthew Arnold and the Celtic Revival», en *Perspectives of Criticism,* ed. H. Levin (Cambridge, Mass., 1950), págs. 197-222.
[43] *Culture and Anarchy,* pág. 34.
[44] *Dis. A.,* pág. 135.
[45] *S, 3,* 231.
[46] *S, 3,* 261.
[47] *S, 3,* 107.
[48] *S, 3,* 269.
[49] *S, 3,* 261.
[50] *S, 3,* 253.
[51] Lowry, pág. 131.
[52] Lowry, pág. 11.
[53] *Dis. A.,* págs. 168, 162, cf. 198.
[54] Véase *Unpublished Letters,* ed. A. Whitridge (New Haven, 1923), pág. 52 y *Letters, 1,* 200.
[55] *S, 1,* 204.
[56] Lowry, pág. 154.
[57] Lowry, pág. 147.
[58] *Letters, 1,* 196.
[59] *Letters, 2,* 164.
[60] Carta a Davies (3 de abril de 1872), en *From a Victorian Post-Bag* (Londres, 1926), págs. 76-77, que repite el juicio de Arnold sobre Thackeray después de su muerte.
[61] Lowry, pág. 132; cf. *Letters, 1,* 213.
[62] *Letters, 1,* 29.
[63] 2 *E,* pág. 186.
[64] 2 *E,* págs. 5, 146-47, 186.
[65] 2 *E,* pág. 143.
[66] 2 *E,* págs. 148-49.
[67] *Mix.,* págs. 151-52.
[68] 2 *E,* pág. 191.
[69] 2 *E,* págs. 21, 33, 41, 48, 52, 81, 246.
[70] 2 *E,* págs. 33, 81, 246.
[71] 2 *E,* pág. 28.
[72] 2 *E,* pág. 192.
[73] *S, 3,* 208.
[74] *S, 1,* 2.
[75] *S, 1,* 4.
[76] *S, 3,* 110.
[77] *Mix.,* pág. 435.
[78] 2 *E,* pág. 128.
[79] 2 *E,* págs. 106-07.

[80] *S, 3,* 33.
[81] Lowry, pág. 63.
[82] *S, 1,* 211. 2 *E,* págs. 140-41.
[83] 2 *E,* págs. 142-43.
[84] *Dis. A.,* pág. 154.
[85] *S, 3,* 345.
[86] *S, 3,* 230-31.
[87] 2 *E,* pág. 95.
[88] 2 *E,* pág. 42.
[89] 2 *E,* pág. 97.
[90] 2 *E,* págs. 44-45.
[91] *Letters, 2,* 184 (noviembre de 1880).
[92] 2 *E,* pág. 276; cf. *Letters of an Old Playgoer,* págs. 36-37.
[93] 2 *E,* pág. 260.
[94] *S, 1,* 7.
[95] *S, 1,* 40-41.
[96] *Mix.,* págs. 438-39.
[97] *Mix.,* pág. 445.
[98] *Mix.,* págs. 441-42.
[99] *S, 3,* 239.
[100] «Homeric Translation in Theory and Practice», reimpr. en M. Arnold, *On Translating Homer* (Londres, n. 5), pág. 115.
[101] *S, 1,* 187.
[102] 2 *E,* pág. 62.
[103] 2 *E,* págs. 156-57.
[104] *S, 3,* 232.
[105] *S, 3,* 181.
[106] Lowry, pág. 100.
[107] 2 *E,* pág. 114.
[108] *S, 3,* 234.
[109] *S, 1,* 188.
[110] *S, 1,* 190.
[111] *S, 1,* 189.
[112] *S, 1,* 188.
[113] 2 *E,* pág. 159.
[114] Lowry, pág. 99.
[115] *S, 1,* 208.
[116] *S, 1,* 5.
[117] *Mix.,* pág. 241.
[118] *Dis. A.,* pág. 134.
[119] *Ibid.* Frase de los libros de apuntaciones de Leonardo da Vinci, tomada de Charles Clement, *Michel-Ange, Léonard de Vinci,* etc., París 1867. Véase *Note-Books,* pág. 446.
[120] 2 *E,* pág. 63.
[121] 2 *E,* pág. 120.

[122] *Mix.*, pág. 232.
[123] *Dis. A.*, pág. 154.
[124] 2 *E*, pág. 168.
[125] 2 *E*, pág. 170.
[126] 2 *E*, pág. 259. Esta crítica no está justificada, pues Arnold no percibe el principio composicional de la novela de Tolstoi: el contraste moral y social entre las historias de Ana Vronsky y Kitty Levin y la elaborada trabazón de la historia de Ana por el motivo del guarda muerto por el tren.
[127] 2 *E*, pág. 17.
[128] 2 *E*, pág. 19.
[129] 2 *E*, pág. 17.
[130] John S. Eels, Jr., *The Touchstones of Matthew Arnold*, Nueva York, 1955.
[131] F. R. Leavis, «Arnold as a Critic», en *The Importance of Scrutiny*, ed. Bentley, pág. 95.
[132] Véase *The Touchstones of Poetry, selected from the Writings of Matthew Arnold and John Ruskin* (San Francisco, 1887).
[133] Cf. *Experiments in Education* (Ithaca, N. Y., 1943), pág. 130.
[134] *Paradiso 3*, 85. Eliot, *Selected Essays* (Londres, 1932), pág. 256.
[135] 2 *E*, págs. 40-41.
[136] 2 *E*, pág. 32.
[137] 2 *E*, págs. 97-98.
[138] *S, 3*, 124.
[139] París, 1862, pág. 214. Identificado por L. Bonnerot, *Matthew Arnold*, pág. 355 n. La adscripción usual a Hugo es falsa.
[140] Acto 1, esc. 2. versos 304-05.
[141] 3, 35; vid. *S, 3*, 362.
[142] *Défense de la poésie française* (Londres, 1912), págs. 22-23.
[143] *Filipenses* 4, 7; *II Corintios* 1, 7.
[144] *Five Uncollected Essays*, pág. 79.
[145] *S, 1*, 59.
[146] *Note-Books*, págs. 5-8, 459.
[147] *S, 3*, 83.
[148] *S, 3*, 189, 208.
[149] En *Causeries du Lundi, 14*, 195-217.
[150] *S, 3*, 108.
[151] *S, 3*, 132.
[152] En «Noch ein Wort für junge Dichter», en *Werke, 38*, 325, cit. por Arnold, *S, 3*, 109.
[153] *S, 3*, 132.
[154] *S, 3*, 376.
[155] *S, 3*, 119.
[156] 29 de septiembre de 1854, en Bonnerot, *Matthew Arnold*, págs. 521-22.
[157] Carta a Grant Duff (14 de mayo 1863), *Letters, 2*, 193.
[158] *S, 3*, 110.

[159] Según Arnold, esta es la razón de que Goethe estuviera tan impresionado por Spinoza, *S, 3,* 176.

[160] *S, 1,* 8.

[161] *Mix.,* pág. 234.

[162] 2 *E,* 155.

[163] *Mix.,* pág. 218.

[164] *Letters of an Old Playgoer,* págs. 51-53.

[165] El elevado tributo del artículo de la *Encyclopaedia Britannica,* en 1886, no cambia el hecho de la emancipación de Arnold con relación a la tutela de Sainte-Beuve.

[166] 2 *E,* pág. 309.

[167] 2 *E,* pág. 312.

[168] 2 *E,* pág. 237.

[169] 2 *E,* pág. 252, repetido del ensayo de Byron, *ibid.,* pág. 234.

[170] La literatura rusa era indudablemente nueva para él, puesto que puede decir, casi 50 años después de la muerte de Pushkin, que «los rusos no han tenido aún un gran poeta» (2 *E,* pág. 257).

[171] *S, 3,* 121 ss., 132.

[172] *Wordsworthiana,* ed. W. Knight (Londres, 1887), pág. 125.

[173] Véase J. D. Wilson, *Leslie Stephen and Arnold* (Cambridge, 1939), págs. 24-25.

[174] *S, 3,* 262.

[175] Véase Markham L. Peacock, *The Critical Opinions of William Wordsworth* (Baltimore, 1950), págs. 264-66.

[176] 2 *E,* págs. 177-78.

[177] 2 *E,* pág. 238.

[178] Arnold usa mal la cita. Goethe no estaba hablando de la poesía de Byron y de sus partes reflexivas, sino de las disparatadas conjeturas de Byron sobre las fuentes del *Fausto.* Véase Eckermann, ed. H. H. Houben (Leipzig, 1948), pág. 111, 2 *E,* pág. 185.

[179] *S, 3,* 132.

[180] 2 *E,* pág. 169.

[181] 2 *E,* pág. 103.

[182] 2 *E,* pág. 105.

[183] 2 *E,* pág. 112.

[184] 2 *E,* pág. 113.

[185] 2 *E,* pág. 115.

[186] 2 *E,* pág. 119.

[187] 2 *E,* pág. 120.

[188] *S, 3,* 34.

[189] 2 *E,* pág. 165.

[190] 2 *E,* pág. 196.

[191] *S, 3,* 34 n.

[192] 2 *E,* pág. 246.

BAGEHOT

[1] Oliver Elton, *A Survey of English Literature, 1830-1880* (2 vols., Londres, 1920), *1,* 104.
[2] William Irvine, en la Bibliografía, *supra.*
[3] *LS, 2,* 150.
[4] *LS, 1,* 85.
[5] *LS, 2,* 113, 97, 89, 105.
[6] *LS, 1,* 126, 125.
[7] *LS, 2,* 101, 142, 160.
[8] *LS, 2,* 316, 323.
[9] *LS, 2,* 285, 295, 303, 304.
[10] *LS, 1,* 5.
[11] *LS, 2,* 277.
[12] *LS, 2,* 80, 57.
[13] Bagehot discutió con H. C. Robinson por «sostener que Hazlitt era un escritor mucho más importante que Charles Lamb, opinión inocua que sigo sosteniendo» (*LS, 3,* 250). Bagehot se refiere a la «amargura mental» de Hazlitt (*LS, 1,* 61) y lo cita con frecuencia.
[14] *LS, 2,* 56, 59, 80.
[15] *LS, 2,* 184.
[16] *LS, 1,* 297, 291-92.
[17] *LS, 1,* 172.
[18] *LS, 1,* 33, 130.
[19] *LS, 1,* 283, 299.
[20] *LS, 1,* 31.
[21] *LS, 1,* 124, 128.
[22] *LS, 2,* 201.
[23] *LS, 2,* 329, 331, 332, 333.
[24] *LS, 2,* 335, 336.
[25] *LS, 1,* 22, 23, 24.
[26] *LS, 2,* 61.
[27] *LS, 1,* 38, 42-43, 48, 54, 55, 64, 73, 86.
[28] *LS, 2,* 149, 364-65.

STEPHEN

[1] Desmond MacCarthy, *Leslie Stephen.* La Leslie Stephen Lecture para 1937. Cambridge, 1937.
[2] Leavis, *Scrutiny, 7,* 404-15.
[3] Annan, *Leslie Stephen,* pág. 256.
[4] *Studies of a Biographer, 2,* 79.
[5] *HL, 2,* 250.

[6] *HL, 2,* 253.
[7] *HL, 2,* 256.
[8] *Studies of a Biographer, 2,* 90.
[9] *HL, 2,* 187.
[10] *HL, 2,* 159.
[11] *HL, 2,* 173.
[12] *HL, 2,* 254-55.
[13] *HL, 2,* 3.
[14] *HL, 3,* 6.
[15] *HL, 1,* 98.
[16] *HL, 3,* 110.
[17] *HL, 3,* 334; cf. *ibid.,* pág. 61.
[18] *Alexander Pope,* págs. 131-32.
[19] *HL, 1,* 8 ss.
[20] *HL, 1,* 64 s.
[21] *HL, 2,* 144.
[22] *History of English Thought in the Eighteenth Century, 2,* 330.
[23] *English Literature and Society in the Eighteenth Century,* pág. 14.
[24] Frederic William Maitland, *The Life and Letters of Leslie Stephen* (Londres, 1906), pág. 283.
[25] *HL, 2,* 26.
[26] *Studies of a Biographer, 2,* 137.
[27] *Men, Books, and Mountains,* pág. 22.
[28] *Ibid.,* pág. 232.
[29] *Ibid.,* pág. 217.
[30] *English Literature and Society in the Eighteenth Century,* pág. 6.
[31] *Men, Books, and Mountains,* pág. 231.
[32] *HL, 3,* 143.
[33] *HL, 3,* 197.

IX. CRÍTICA AMERICANA

A) Bibliografía

Sobre Whitman: Cito por los *Complete Writings,* ed. R. M. Bucke, T. B. Harned, y Horace L. Traubel (10 vols., Nueva York, 1902), como *W. The Gathering of the Forces,* ed. C. Rogers and J. Black, 2 vols., Nueva York, 1920.

Cito el prefacio a la 1.ª ed. de *Leaves of Grass* (no en *W*) por Clarence A. Brown, ed., *The Achievement of American Criticism* (Nueva York, 1956), págs. 336-51, como Brown.

Se examina la bibliografía en el capítulo de Willard Thorp en *Eight American Authors: A Review of Research and Criticism,* ed. Floyd Stovall (Nueva York, 1956), págs. 271-318.

Hay un excelente capítulo sobre Whitman en Norman Foerster, *American Criticism,* Boston, 1928. Maurice O. Johnson, «Walt Whitman as a Critic of Literature», en *University of Nebraska Studies in Languages, Literature, and Criticism, 16,* 73 págs., es útil. Roger Asselineau, «A Poet's Dilemma: Walt Whitman's Attitude to Literary History and Literary Criticism», en Leon Edel, ed., *Literary History and Literary Criticism: Acta of the Ninth Congress of the International Federation for Modern Languages and Literature* (Nueva York, 1965), págs. 50-61.

Puede aprenderse mucho de los muchos estudios generales de la filosofía, el lenguaje, las lecturas, etc., de Whitman en monografías, por ej. el capítulo que se le dedica en F. O. Matthiessen, *The American Renaissance,* Nueva York, 1941; Newton Arvin, *Whitman,* New York, 1938; Gay Wilson Allen, *Walt Whitman Handbook,* Chicago, 1946; Roger Asselineau, *L'Evolution de Walt Whitman,* París, 1953; trad. ing., 2 vols., Cambridge, Mass., 1960-62.

Sobre fuentes alemanas, véase, todavía Henry A. Pochmann, *German Culture in America,* Madison, Wisc., 1957. Mody C. Boatright, «Whitman and Hegel», en *University of Texas Studies in English, 9* (1929), 134-50. W. B. Fulghum, «Whitman's Debt to Joseph Gostwick», en *American Literature, 12* (1941), 491-96. Olive W. Parsons, «Whitman the Non-Hegelian», en *PMLA, 58* (1943), 1073-93. Sister Mary Eleanor, «Hedge's *Prose Writers of Germany* as a Source of Whitman's Knowledge of German Philosophy», en *Modern Language Notes, 61* (1946), 381-88.

Sobre Lowell: Cito la edición de Riverside de los *Writings* (11 vols., Boston, 1892) como *W.*

The Round Table, Boston, 1913; y *The Function of the Poet and other Essays.* ed. Albert Mordell, Boston, 1920.

Joseph J. Reilly, *James Russell Lowell as a Critic* (Nueva York, 1915) es un ataque meditado.

El capítulo de Norman Foerster en *American Criticism* (reimpr. también como introducción a James Russell Lowell, *Representative Selections,* ed. H. H. Clark y N. Foerster, Nueva York, 1947) es la mejor defensa.

Otros comentarios, además de los contenidos en biografías de F. Greenslet, Horace Sendder, R. C, Beatty, Leon Howard, etc:

J. M. Robertson, «Lowell as a Critic», en *North American Review, 209* (1919), 246-62.

Harry H. Clark, «Lowell's Criticism of Romantic Literature», *PMLA, 41* (1926), 209-28.

Austin Warren, «Lowell on Thoreau», en *Studies in Philology, 27* (1930), 442-61.

George Wurfl, *Lowell's Debt to Goethe,* State College, Pennsylvania, 1936.

Richard D. Altick, «Was Lowell an Historical Critic?» en *American Literature, 14* (1942), 250-59.

Sobre Howells: No hay ninguna edición de conjunto.

Cito *Modern Italian Poets: Essays and Versions,* Nueva York, 1887.

Criticism and Fiction, Nueva York, 1893, 1.ª ed. 1891.

My Literary Passions, Nueva York, 1895.

Heroines of Fiction, 2 vols., Nueva York, 1901.

Reimpresiones recientes:

Prefaces to Contemporaries (1882-1920), ed. G. Arms, W. M. Gibson y F. C. Marston, Jr., Gainsville, Florida, 1957.

Criticism and Fiction, and Other Essays, ed. C. M. Kirk y R. Kirk, Nueva Yor, 1959. Reimpr. como *European and American Masters,* Nueva York, 1963.

Para la lista de numerosos artículos de Howells no coleccionados, véase William M. Gibson y George Arms, «A Bibliography of W. D. Howells», en *Bulletin of the New York Public Library, 50* (1946), 671-98, 857-68, 909-28; *51* (1947), 48-56, 91-105, 213-48, 341-45, 384-88, 431-57, 486-512.

La mayoría de los libros sobre Howells contienen comentarios sobre su actitud crítica, por ej. Delmar G. Cooke, *William Dean Howells,* Nueva York, 1922; Oscar W. Firkins, *William Dean Howells,* Cambridge, Mass., 1924; y Everett Carter, *Howells and the Age of Realism,* Philadelphia, 1954, *The Road to Realism: The Early Years, 1837-85, of W. D. Howells,* Syracuse, 1956, y *The Realist at War: The Mature Years, 1885-1920, of W. D. Howells,* Syracuse, 1958.

Royal A. Gettmann, *Turgenev in England and America* (Urbana, Ill., 1941), págs. 51-61, y Stanley T. Williams, *The Spanish Background of American Literature* (2 vols., New Haven, Conn., 1955), *2,* 240-67, son importantes para mi propósito.

Claudio Gorlier, «William Dean Howells e le definizioni del realismo», en *Studi Americani,* ed. A. Lombardo (Roma, 1956), *2,* 83-126.

Donald Pizer, «The Evolutionary Foundation of W. D. Howells' *Criticism and Fiction*», en *Philological Quarterly, 40* (1961), 91-103.

James L. Woodress, Jr., *Howells and Italy,* Durham, N. C., 1952.

B) NOTAS

[1] Véase Perry Miller, *The Raven and the Whale: The War of Words and Wits in the Era of Poe and Melville,* Nueva York, 1956.

[2] Frase usada por Charles Eliot Norton en su reseña de *Leaves of Grass* de Whitman, en *Putnam's* (septiembre de 1855), citado según Miller, pág. 334.

WHITMAN

[1] Cf. G. W. Allen, «Walt Whitman and Jules Michelet», en *Etudes Anglaises, 1* (1937), 230-37; y Esther Shephard, *Walt Whitman's Pose* (Nueva York, 1938), sobre George Sand.

[2] *W, 5,* 189-90, 201.

[3] Aves de Paso: «With Antecedents», *W, 1,* 294.

[4] *Rivulets of Prose,* ed. C. Wells and A. F. Goldsmith (Nueva York, 1928), pág. 223.

[5] Segunda ed. de *Leaves of Grass* (Brooklyn, agosto de 1856), pág. 346.

[6] *W, 5,* 26, 37-8.

[7] *W, 5,* 8. J. T. Trowbridge, *My Own Story* (Boston, 1903), pág. 367.

[8] *W, 5,* 266-68. *Uncollected Poetry and Prose,* ed. E. Holloway (2 vols., Garden City, N. Y., 1921), *2,* 53.

[9] *W, 5,* 270. Carta (25 de febrero de 1887) en William Sloane Kennedy, *Reminiscences of Walt Whitman* (Londres, 1896), pág. 76.

[10] Carta de W. J. O'Connor a R. M. Bucke, 23 de febrero de 1883, en R. M. Bucke, *Walt Whitman* (Filadelfia, 1883), pág. 82. Clifton J. Furness, *Walt Whitman's Workshop* (Cambridge, Mass., 1928), pág. 236. Cf. el poema «The Base of All Metaphysic»: «And now gentlemen...», pág. 149.

[11] Advertencia, pág. 4 («Nota» de John Burrough) en *As a Strong Bird on Pinions Free,* Washington, 1872.

[12] *W, 9,* 172.

[13] *W, 4,* 311 n.

[14] *W, 9,* 170, 184; *4,* 322 n.

[15] *W, 9,* 181-82.

[16] «Roaming in Thought over the Universe», *W, 2,* 35.

[17] Véase la bibliografía, *supra.*

[18] *W, 5,* 134. Brown, pág. 337.

[19] *W, 5,* 201. Brown, pág. 343.

[20] *W, 9,* 21; *3,* 45.

[21] *W, 9,* 11-12.

[22] *W, 3,* 49.

[23] *W, 4,* 270.

[24] *W, 5,* 276-77.

[25] *W, 5,* 209.

[26] *W, 5,* 275-76.
[27] *W, 5,* 229; *6,* 295; *5,* 210.
[28] *W, 4,* 323-24.
[29] *The Gathering of the Forces* (26 de abril de 1847), *2,* 264.
[30] *W, 9,* 112.
[31] H. Traubel, *With Walt Whitman in Camden* (Nueva York, 1914), *3,* 400.
[32] *The Gathering of the Forces* (7 de diciembre de 1846), *2,* 282-83.
[33] *W, 9,* 97.
[34] *W, 6,* 137, «Boz and Democracy» (1842), en *Rivulets of Prose,* pág. 23.
[35] *W, 5,* 212-13.
[36] *W, 3,* 66; *9,* 120-21.
[37] *W, 6,* 102, 104 ss., 124 etc. Sobre Ossian, vid. *W, 9,* 94-95, 188.
[38] *W, 6,* 183. Cf. el poema «Old Chants», «An ancient song...».
[39] *W, 5,* 58.
[40] *W, 5,* 274.
[41] *W, 6,* 102.
[42] CF. Roger Asselineau, «Un inédit de Walt Whitman; 'Taine's History of English Literature'», en *Etudes Anglaises, 10* (1957) 128-38. Horace Traubel refiere (*With Walt Whitman in Camden, 21 January to 7 April 1889,* ed. Scully Bradley, Filadelfia, 1953, pág. 109) que Whitman decía que la *History of English Literature* de Taine era «uno de los libros más grandes de nuestro tiempo: sumamente genuino, sumamente agudo, sumamente profundo».
[43] *W, 9,* 127.
[44] *W, 5,* 56-57.
[45] *W, 5,* 60.
[46] *W, 5,* 116.
[47] *W, 5,* 95-96 n.
[48] *The American Primer,* ed. H. Traubel (Boston, 1914), pág. viii.
[49] Ibid., págs. 4, 8, 34. Pasa la fecha, vid. pág. 11, donde Whitman habla de 80 años después de la Declaración de la Independencia.
[50] *W, 6,* 149-50.
[51] *W, 9,* 33-34.
[52] *W, 9,* 39.
[53] Brown, pág. 342.
[54] Ibid., pág. 340.
[55] *W, 5,* 271-72.
[56] *W, 5,* 202.
[57] Véase D. S. Mirsky, «Walt Whitman: Poet of American Democracy», en *Critics Group Dialectics,* No. 1, Nueva York, 1937.

LOWELL

[1] Whitman, *Complete Writings, 3,* 55-56. Brown, *Achievement of American Criticism,* pág. 340.

[2] Véase «The Study of Modern Languages» (1889), su Discurso Presidencial a la Modern Language Association of America, entonces recién fundada (1883). Lowell, incluso entonces, veía los peligros del saber filológico para el estudio de la literatura (*W, 11,* 157-58).

[3] Saintsbury, *A History of Criticism* (3 vols., Edimburgo, 1901-04), *3,* 636.

[4] Véase J. Reilly, N. Foerster, y H. Clark en la bibliografía, arriba.

[5] *W, 3,* 29-30.

[6] *W, 3,* 114; cf. *11,* 147.

[7] *W, 4,* 402.

[8] *Round Table,* 53.

[9] *W, 11,* 150.

[10] *Round Table,* 118.

[11] *W, 4,* 261.

[12] *W, 4,* 298.

[13] *W, 2,* 138.

[14] *W, 3,* 34.

[15] *Round Table,* 19.

[16] Por ej. *W, 3,* 31-32; *Function of the Poet,* 75-76; *W, 3,* 322, 324; *6,* 71.

[17] *W, 3,* 97; *2,* 136.

[18] *W, 3,* 6.

[19] *W, 3,* 31; cf. *11,* 144.

[20] Foerster, pág. 147.

[21] *W, 3,* 365.

[22] *W, 3,* 293. Una cuestión métrica en la última estrofa de *Troilus* se suscita en *W, 3,* 342-43.

[23] *W, 4,* 174.

[24] Por Adolf Stahr. No se dice casi nada de la crítica de Lessing ni de sus obras teatrales, excepto alguna queja sobre la pesadez de *Nathan* (*W, 2,* 227).

[25] *W, 4,* 27. Cf. Frederick A. Pottle, *The Idiom of Poetry* (Ithaca, N. Y., 1936), para un replanteamiento moderno de esta opinión.

[26] *W, 4,* 27-28, 36, 46, 48, 53.

[27] *W, 4,* 49-50. Esto está en contradicción con un pasaje del ensayo de Dryden (*W,* 3, 177), donde se describe a Pope como «esperando su oportunidad para arrojar vitriolo desde detrás de una esquina», modo de ver grotescamente exagerado en el ensayo de Lytton Strachey (*Pope,* Cambridge, 1925).

[28] *W, 2,* 250. *Function of the Poet,* pág. 71. *W, 2,* 249.

[29] *W, 2,* 253.

[30] *W, 2,* 92 n. *2,* 229.

[31] *W, 1,* 378, 381. Cf. la crítica anterior en *Round Table,* págs. 43-64.

[32] Sobre Donne, véase *W, 2,* 160; *3,* 35, 171; *6,* 108.

[33] *W, 2,* 261.

[34] *W, 2,* 241, 270.

[35] *W, 4,* 411-12.

[36] *W, 4,* 407-08. J. K. Stephen, «The Two Voices», en *Lapsus Calami and Other Verses,* Londres, 1896, 1.ª ed. 1891.

[37] *W, 4,* 401.
[38] *W, 6,* 99-114.
[39] *W, 4,* 405, 415.

HOWELLS

[1] En C. A. Brown, *The Achievement of American Criticism* (Nueva York, 1954), pág. 307.
[2] *Ibid.,* pág. 292.
[3] «The Confidence Man» (1857), cap. XXXIII, en Brown, pág. 304.
[4] Véase, p. ej., A. J. Salvan, *Zola aux Etats-Unis,* Brown University Studies, 8, Providence, R. I., 1943.
[5] *Criticism and Fiction* es un conjunto de pasajes de artículos de la serie «The Editor's Study» iniciada en 1886 en *Harper's.* Para detalles, véase Carter, *Howells and the Age of Realism,* págs. 185-90.
[6] Véase, p. ej. pág. 97 («un italiano muy inteligente y brillante») y págs. 131-35, 188, 257-58, 273-74.
[7] Prefacio a Carlo Goldoni, *Memoirs* (Boston, 1877), pág. 6.
[8] «*Edelweiss* por Berthold Auerbach», *Atlantic, 23* (1869), 762.
[9] «Liza por Ivan Turgenieff», *Atlantic, 31* (1873), 239; *33* (1874), 745; y *Munsey's Magazine, 17* (1897), 19. De Gettmann, págs. 55-57.
[10] «Henry James, Jr.», *Century Magazine, 25* (1882), 26.
[11] *Ibid.,* págs. 27-28.
[12] *Criticism and Fiction,* págs. 8, 9, 15, 128-29, 150, 157, 188.
[13] *My Literary Passions,* págs. 254, 258. *Prefaces,* págs. 4, 42.
[14] *My Literary Passions,* págs. 256-57. *Prefaces,* pág. 6.
[15] Conferencia «Novel Writing and Novel-Reading» (1899), publicada a partir de un MS por William M. Gibson en *Howells and James: A Double Billing* (Nueva York, 1958), págs. 8, 9, 10, 15, 20, 22, 23, 24.
[16] *Heroines of Fiction, 1,* 2-3, 5, 12.
[17] *Ibid., 1,* 162.
[18] *Ibid., 1,* 229; *2,* 209.
[19] *Prefaces,* págs. 98, 93. (Originalmente en la *North American Review,* 1902.)
[20] *Ibid.,* 98. «La crítica ya no pretende establecer el lugar de un autor en la literatura. Se contenta con poder decir algo sugestivo sobre la naturaleza y calidad de su obra, y procura decir esto sin conservar del antiguo aire de cosa definitiva más que lo necesario para encubrir su pobreza» (De «Emile Zola», 1902.)
[21] Véase *Prefaces,* págs. 35, 62, 149.
[22] *The House by the Medlar-Tree,* Nueva York, 1890; en *Prefaces,* pág. 19.
[23] *Criticism and Fiction,* págs. 58-72.
[24] Galdós (1896); en *Prefaces,* pág. 53. *The Shadow of the Cathedral,* Nueva York, 1919; en *Prefaces,* págs. 173, 181. Sobre el conjunto de sus relaciones con España, cf. Stanley T. Williams, 2, 240-67.
[25] *Harper's, 72* (1886), 812.

X. HENRY JAMES

A) Bibliografía

Cito los ensayos:

French Poets and Novelists (Londres, 1878) como *FPN.* Uso la reimpresión de 1884.

Hawthorne (Londres, 1879) como *Ha.* Uso la reimpresión de Ithaca, Nueva York, 1956.

Partial Portraits (Londres, 1888) como *PP.* Uso la reimpresión de 1919.

Essays in London and Elsewhere (Nueva York, 1893) como *EL.*

Views and Reviews, con introd. de Le Roy Phillips (Boston, 1908) como *VR.*

Notes on Novelists with Some Other Notes (Nueva York, 1914) como *NN.* Uso la reimpresión de 1916.

Notes and Reviews, prefacio de Pierre de Chaignon La Rose (Dunster House, Cambridge, Mass., 1921) como *NR.*

The Art of the Novel Critical Prefaces, con introd. de Richard P. Blackmur (Nueva York, 1934) como *AN.*

The Scenic Art: Notes on Acting and the Drama, ed. de Allan Wade, New Brunswick, N. J., 1948.

The Future of the Novel: Essays on the Art of Fiction, ed. de Leon Edel (Nueva York, 1956) como *FN.*

The American Essays, ed. de Leon Edel (Nueva York, 1956) como *AE.*

The Painter's Eye: Notes and Essays on the Pictorial Arts, ed. de John L. Sweeney, Cambridge, Mass., 1956.

Literary Reviews and Essays, on American, English, and French Literature, ed. de Albert Mordell (Nueva York, 1957) como *LRE.*

French Writers and American Women: Essays, ed. de Peter Buitenhuis, Branford, Conn., 1960. Contiene algunos escritos no impresos antes.

Cartas y libros de notas:

The Letters, ed. de Percy Lubbock, 2 vols., Nueva York, 1920.

The Notebooks, ed. de F. O. Matthiessen y K. Murdock, Nueva York, 1947.

The Selected Letters, ed. de Leon Edel (Nueva York, 1955) como *SL.* Incluye muchas cartas nuevas.

Comentarios sobre la crítica de James:

T. S. Eliot, «On Henry James» (1918), en *The Question of Henry James,* ed. de F. W. Dupee, Nueva York, 1945.

Marie-Reine Garnier, *Henry James et la France,* París, 1927. Contiene una compilación de las opiniones de James sobre escritores franceses.

Morris Roberts, *Henry James's Criticism,* Cambridge, Mass., 1929. Sigue siendo la mejor exposición de conjunto.

Cornelia Pulsifer Kelley, *The Early Development of Henry James,* University of Illinois Studies in Language and Literature, 15 (1930). Analiza la crítica anterior.

Leon Edel, *The Prefaces of Henry James,* París, 1931.

Van Wyck Brooks, «Henry James as a Reviewer», en *Sketches in Criticism* (Nueva York, 1932), págs. 190-96.

Introducción de R. P. Blackmur a *Art of the Novel.* Véase arriba. Excelente.

Laurence Barrett, «Young Henry James Critic», en *American Literature, 20* (1948-49), 385-400.

R. W. Short, «Some Critical Terms of Henry James», *PMLA, 65* (1950), 667-80. Útil.

Agostino Lombardo, *Introduzione a le Prefazioni di Henry James,* Venecia, 1956.

F. R. Leavis, «James as Critic», en Henry James, *Selected Literary Criticism,* ed. de M. Shapira (Nueva York, 1964), págs. xiii-xxiii.

Los capítulos sobre James en de De Mille *Literary Criticism in America* (Nueva York, 1931), págs. 158-81, son superficiales: el de Bernard Smith, en *Forces in American Criticism* (Nueva York, 1939), págs. 202-20, demuestra que James es un esteta.

Le Roy Phillips, *A Bibliography of the Writings of Henry James* (ed. revisada, Nueva York, 1930), fue sumamente valioso para localizar las muchas reseñas e introducciones diseminadas. Ha sido invalidada por Leon Edel y Dan H. Laurence, *A Bibliography of Henry James,* Nueva York, 1957, ed. revisada, 1961.

B) Notas

[1] «On Henry James» (1918), en *The Question of Henry James,* ed. de F. W. Dupee (Nueva York, 1945), págs. 109-110.

[2] Londres, 1921, págs. 186-187.

[3] Cambridge, Mass., 1929, pág. 120.

[4] Introducción a *AN,* págs. vii-viii.

[5] A T. S. Perry, 20 de septiembre de 1867, *SL,* págs. 22-23.

[6] *AE,* págs. 275-76.

[7] *EL,* pág. 74.

[8] *NR,* págs. 103-04.

[9] *Nation, 4* (4 de junio de 1868), 454-55. Reimpreso en *LRE,* págs. 78-79.

[10] *Nation, 20* (18 de febrero de 1875), 117-18; en *LRE,* págs. 79, 82-83.

[11] *Ibid.* (15 de abril de 1875), 261-62; en *LRE,* págs. 86-87.
[12] Reseña de Correspondencia (1878) en la *Nort American Review, 130* (enero de 1880), 56-57.
[13] *NR,* págs. 102, 105.
[14] Reseña de *Etudes critiques de littérature,* en *Nation, 22* (6 de abril de 1876), 233; en *LRE,* págs. 118, 121.
[15] *NR,* pág. 106.
[16] Reseña de *History of English Literature,* en *Atlantic Monthly, 29* (abril de 1872), 469-72; en *LRE,* págs. 63, 65, 67.
[17] Véase reseña de *Notes sur l'Angleterre,* en *Nation, 14* (25 de enero de 1872), 58-60; en *LRE,* pág. 60.
[18] *FN,* pág. 115. Véase también *FPN,* pág 67, y *NN,* pág. 128.
[19] Reseña de *History of English Literature,* pág. 470; en *LRE,* págs. 63-64.
[20] Reseña de *Dallas Galbraith* (por Mrs. R. H. Davis); en *Nation,* VII, 330-31 (22 de octubre de 1868).
[21] *PP,* págs. 395-96.
[22] *FN,* pág. 97.
[23] *AN,* pág. 155.
[24] *VR,* pág. 94.
[25] *NN,* pág. 259. De manera semejante *AN,* pág. 201; *AE,* pág. 206.
[26] *PP,* págs. 137-38.
[27] *AE,* pág. 228.
[28] *VR,* pág. 227.
[29] *AE,* pág. 116.
[30] *FPN,* pág. 201.
[31] *FPN,* pág. 38.
[32] *FPN,* pág. 35.
[33] *FPN,* pág. 44.
[34] *FPN,* págs. 55-56.
[35] *FPN,* pág. 64.
[36] *NR,* págs. 132-33.
[37] *VR,* págs. 58-59.
[38] A E. Gosse (13 de diciembre de 1894), *SL,* pág. 146.
[39] A Gosse (8 de abril de 1895), *SL,* pág. 147.
[40] *NN,* pág. 246.
[41] *NN,* pág. 283.
[42] *NN,* pág. 293.
[43] *PP,* pág. 378, o pág. 227.
[44] *PP,* pág. 402.
[45] *AN,* pág. 312.
[46] *FPN,* pág. 184.
[47] *NR,* págs. 23, 32.
[48] *NN,* págs. 320-24.
[49] *NN,* pág. 342.
[50] *Ha,* págs. 106-07. Véase también *AN,* pág. 230.

[51] *NN,* pág. 275.
[52] *NN,* pág. 120.
[53] *NN,* pág. 275.
[54] *NN,* pág. 193.
[55] *AN,* pág. 123.
[56] *VR,* pág. 4.
[57] *NR,* pág. 199.
[58] «Tiene poco que ver con la naturaleza y nada que ver con la historia de la moral», *VR,* pág. 188.
[59] *AN,* pág. 254.
[60] *AN,* pág. 175. La teoría de Edmund Wilson (*The Triple Thinkers,* Nueva York, 1948, págs. 88 ss.) de que los fantasmas son una alucinación de la institutriz es refutada también por el testimonio de los *Notebooks,* ed. de F. O. Matthiessen y K. Murdock (Nueva York, 1947), págs. 178-79.
[61] *NR,* pág. 34-35.
[62] *The Scenic Art: Notes on Acting and the Drama,* ed. de Allan Wade (Nueva Brunsweick, N. J., 1948), págs. 322-24.
[63] *AN,* págs. 32-34.
[64] *Ha,* pág. 90.
[65] *Ha,* pág. 131.
[66] *PP,* pág. 387.
[67] *NN,* pág. 151.
[68] *VR,* págs. 153-61.
[69] *PP,* pág. 116; cf. pág. 379.
[70] *AE,* pág. 230.
[71] Carta del 5 de octubre de 1901, *SL,* págs. 202-03.
[72] *PP,* pág. 390.
[73] *NN,* pág. 316.
[74] *Ha,* pág. 2.
[75] *Ha,* pág. 34.
[76] *NN,* pág. 151.
[77] *NN,* pág. 436.
[78] *FN,* pág. 33.
[79] *FPN,* pág. 243.
[80] *PP,* pág. 238.
[81] 20 de enero de 1909, *SL,* pág. 134.
[82] *NN,* pág. 296.
[83] *NN,* pág. 309.
[84] *NN,* pág. 313.
[85] *PP,* págs. 284, 287.
[86] *FPN,* pág. 64.
[87] *FPN,* pág. 89.
[88] *EL,* pág. 159.
[89] *EL,* pág. 183.
[90] *EL,* pág. 157.

[91] *EL*, pág. 155.
[92] *EL*, pág. 157.
[93] *PP*, pág. 255.
[94] *EL*, págs. 208-09.
[95] *EL*, pág. 184.
[96] *FPN*, pág. 221.
[97] *VR*, pág. 37.
[98] *PP*, pág. 50.
[99] Véase Marius Bewley, *The Complex Fate* (Londres, 1952), el mejor estudio de la influencia de Hawthorne.
[100] *Ha*, pág. 46.
[101] *Ha*, pág. 50.
[102] *PP*, págs. 406-07.
[103] *NN*, pág. 36.
[104] *FN*, pág. 101.
[105] *AN*, pág. 111.
[106] *FN*, pág. 104.
[107] *FPN*, págs. 19-20.
[108] *EL*, págs. 63-64.
[109] *AE*, págs. 136-37.
[110] *AN*, pág. 111.
[111] *VR*, pág. 228.
[112] *FN*, pág. 232.
[113] *PP*, pág. 116.
[114] *PP*, pág. 379.
[115] *NR*, pág. 21.
[116] *AN*, pág. 321.
[117] *VR*, págs. 180-82.
[118] *EL*, pág. 241.
[119] *VR*, pág. 29.
[120] *AN*, pág. 157.
[121] *AN*, pág. 110.
[122] *AN*, pág. 115.
[123] *FN*, págs. 122-23.
[124] *NN*, págs. 352-53.
[125] *AN*, pág. 298.
[126] *FN*, pág. 121.
[127] *EL*, pág. 197.
[128] *PP*, pág. 269.
[129] *NN*, pág. 279.
[130] *FPN*, pág. 139.
[131] *VR*, pág. 135.
[132] *AN*, pág. 130.
[133] *AN*, pág. 147.
[134] *AN*, pág. 317.

[135] *AN,* pág. 296.
[136] *AN,* pág. 329.
[137] *AN,* pág. 300.
[138] *AN,* pág. 62.
[139] *AN,* pág. 71.
[140] *AN,* pág. 67.
[141] *NN,* págs. 83-87.
[142] *NN,* pág. 345.
[143] *SL,* págs. 157-58.
[144] *NN,* págs. 349, 355.
[145] *AN,* pág. 12.
[146] *PP,* págs. 317-18.
[147] *PP,* págs. 51-52.
[148] *NN,* págs. 83-84.
[149] *PP,* págs. 105-06.
[150] *PP,* pág. 392.
[151] *NR,* pág. 19.
[152] *NR,* pág. 22.
[153] En la *Pall Mall Gazette;* véase *SL,* pág. 74.
[154] *PP,* págs. 401-02.
[155] *PP,* pág. 393.
[156] *FN,* pág. 120.
[157] *AN,* pág. 45.
[158] *NR,* pág. 25.
[159] *SL,* pág. 210.
[160] *SL,* pág. 168.
[161] *FN,* pág. 228.
[162] A Hugh Walpole (19 de mayo de 1912), *SL,* pág. 171.
[163] *PP,* pág. 395.
[164] *FPN,* pág. 215.
[165] *FN,* pág. 229.
[166] *AN,* págs. 115-16.
[167] *NN,* pág. 80.
[168] *SL,* pág. 171.
[169] *NN,* pág. 361.
[170] *SL,* pág. 107.
[171] *AE,* pág. 155.
[172] *AN,* pág. 52.
[173] *FPN,* págs. 75-80.
[174] *FPN,* pág. 180.
[175] *PP,* pág. 32.
[176] *PP,* págs. 139-140. *NN,* pág. 255.
[177] *NN,* pág. 219.
[178] *NN,* pág. 100.
[179] *AN,* pág. 84.

[180] *AN,* pág. 219.
[181] *VR,* pág. 135.
[182] *PP,* pág. 392.
[183] *NN,* pág. 93.
[184] *VR,* pág. 8.
[185] *VR,* pág. 96.
[186] *AN,* pág. 84.
[187] *PP,* págs. 65 ss.
[188] *NN,* pág. 329.
[189] *NN,* págs. 394-95.
[190] *NN,* págs. 118.
[191] *FPN,* pág. 43.
[192] *NR,* pág. 154.
[193] *FPN,* págs. 249-50.
[194] *NR,* págs. 225-26.
[195] *SL,* pág. 206.
[196] *EL,* pág. 126.
[197] *EL,* pág. 146.
[198] *EL,* pág. 159.
[199] *EL,* pág. 149-50.
[200] *AE,* págs. 200-01.
[201] Véase carta a W. Roughhead (30 de septiembre de 1914), *SL,* pág. 220.
[202] *North American Review, 101* (julio de 1865), 281-85: en *LRE,* pág. 271.
[203] Véase *Nation, 17* (30 de octubre de 1873), 292-94; en *LRE,* pág. 117.

XI. LOS CRÍTICOS RADICALES RUSOS

A) Bibliografía

I. Cito a Chernishevski por *Izbrannye sochineniya,* Moscú y Leningrado, 1950. Cuando esta edición falla, recurro a los volúmenes publicados de *Polnoe sobranie sochinenii,* ed. de V. Ya. Hirpotin *et al.,* 15 vols. (Accesibles los vols. 1-4, 9-10, 13-14), Moscú, 1939-51. Hay una traducción inglesa anónima de *Selected Philosophical Essays,* Moscú, 1953. Introducción de M. Grigoryan.

Dobrolyubov se cita por *Izbrannye sochineniya,* ed. de A. Lavretsky, Moscú y Leningrado, 1947. Cuando esto no es posible, cito *Pervoe polnoe sobranie sochinenii,* ed. de M. K. Lemke, 4 vols., San Petersburgo, 1911. Hay una buena traducción inglesa de J. Fineberg, *Selected Philosophical Essays,* Moscú, 1948.

Pisarev se cita por la 4.ª ed. de F. Pavlenkov, *Sochineniya. Polnoe sobranie,* 6 vols., San Petersburgo, 1907-07. No he tenido acceso a *Izbrannye sochi-*

neniya, ed. de V. Kirpotin (2 vols., Moscú, 1934-35), pero he visto *Izbrannye filosofskie i obshchestvenno-politicheskie stati,* ed. de V. S. Krushkov, 1949. *Selected Philosophical, Social and Political Essays* (Moscú, 1958) es una selección inglesa inadecuada.

II. Entre los estudios amplios, además de los libros generales sobre la crítica rusa citados en la sección sobre Bielinski (en esta *Historia,* III, 328-354), dedicados sobre todo a biografía y política, los más útiles para mis limitados propósitos fueron éstos:

Sobre Chernishevski: *N. G. Chernyshevsky: 1828-1928,* ed. de S. Z. Katzenbogen, Saratov, 1928. M. Rozantal', *Filosofickie vzglyady N. G. Chernyshevskogo,* Moscú, 1948. B. I. Bursov, *Chernyshevsky kak literaturny kritik,* Moscú y Leningrado, 1951. Georg Luckács, «Einführung in die Ästhetik Tschernyschewskijs», en *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* (Berlín, 1954), págs. 135-90. G. O. Berliner, «Chernyshevsky i Gogol», en V. V. Gippius, ed., *N. V. Gogol': materialy i issledovanya, Literaturny archiv* (Moscú, 1936), *2,* 472-533. Gleb Struve, «*Monologue intérieur:* The Origins of the Formula and the First Statement of Its Possibilities», en *PMLA, 69* (1954), 1101-11. Charles Corbet, Černyševskij esthéticien et critique», *Revue des Etudes Slaves, 24* (1848), 107-28.

Sobre Dobrolyubov: Valeryan Polyansky, *N. A. Dobrolyubov. Mirovozzrenie i literaturno-kriticheskaya deyatelnost,* Moscú, 1935. Charles Corbet, «Principes esthétiques et réalités sentimentales dans la critique de Dobroljubov», en *Revue des Etudes Slaves, 29* (1952), 34-54, y «Dobroljubov als Literaturkritiker», en *Zeitschrift für slavische Philologie, 24* (1956), 156-73.

Sobre Pisarev: Armand Coquart, *Dmitri Pisarev (1840-1868) et l'idéologie du nihilisme russe,* París, 1946. A. A. Plotkin, *Pisarev i literaturno-obshchestvennoe dvizhenie shestidesyatykh godov,* Leningrado, 1945.

B) Notas

CHERNISHEVSKI

[1] Las pruebas circunstanciales e irrefutables del suicidio las reunió Armand Coquart en su *D. Pisarev* (París. 1946), págs. 380 ss.

[2] *Polnoe sobranie, 4,* 765: "Не книгами, не журналами, не газетами пробуждается дух нации, — он пробуждается событиями."

[3] *Ibid., 4,* 767, 770.

[4] *Izbrannye sochineniya,* pág. 422-l.

[5] *Ibid.,* págs. 431-l, 432-l.

[6] *Ibid.,* pág. 435-r.

[7] *Ibid.*, pág. 437-r.

[8] *Ibid.*, pág. 438-l.

[9] *Ibid.*, páginas 438-r, 440-r, 441-r, 443-r, 449-r: "Бóльшая полнота подробностей, или то, что в плохих произведениях приобретает имя 'реторического распространения' . . . Наука и искусство (поэзия)—'Handbuch' для начинающего изучать жизнь."

[10] *Ibid.*, pág. 415-r.

[11] *Ibid.*, pág. 409.

[12] *Ibid.*, pág. 434.

[13] *Ibid.*, págs. 428-l, 428-r.

[14] Tomado sobre todo de la *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten,* de Eduard Müller, 2 vols. 1834-37.

[15] *Izbrannye,* p. 474: "Без истории предмета нет теории предмета; но и без теории предмета нет даже мысли об его истории. . ."

[16] *Ibid.*, p. 478: "Сиденье на завалине (у поселян), или вокруг самовара (у горожан) больше развило и нашем народе хорошего расположения духа и доброго расположения к людям, нежели все произведения живописи, начиная с лубочных картин до 'Последнего дня Помпеи.' "Alude a un cuadro de K. Bryulov expuesto en 1834.

[17] *Ibid.*, pág. 485: "Едва ли есть драматическое произведение, сюжет которого не мог бы так же хорошо (или еще лучше) быть рассказан в эпической форме."

[18] *Ibid.*, pág. 616.

[19] *Ibid.*, p. 679: "Литература у нас пока сосредоточивает почти всю умственную жизнь народа . . ."

[20] *Polnoe sobranie, 2* (1855), 424-517, y *4* (1857), 626-63.

[21] *Polnoe, 2,* 475; y *Izbrannye,* página 518: "Он первый возвел у нас литературу в достоинство национального дела . . . Пушкин, не будучи по преимуществу ни мыслителем, ни ученым, был человеком необыкновенного ума и человек чрезвычайно образованный . . . хотя в его произведениях не должно искать главнейшим образом глубокого содержания, ясно сознанного и последовательного, зато каждая страница его кипит умом и жизнью образованной мысли."

[22] *Izbrannyie,* págs. 517-18: "Критического направления."

[23] *Ibid.*, pág. 515 n.

[24] *Polnoe, 4,* 633: "Виновать ли он в этой тесноте своего горизонта?"

[25] *Izbrannye,* pág. 677: "О так называемом чистом искусстве."

[26] *Ibid.*, p. 678: "Поэзия есть жизнь, действие, борьба, страсть."

[27] *Ibid.*, págs. 491 ss.

[28] *Ibid.*, p. 743: "Русский человек на 'Rendez-vous'... Но сцена, сделанная нашим Ромео Асе, как мы заметили, — только симптом болезни, которая точно таким же пошлым образом портит все наши дела. . . "

[29] *Ibid.*: "Бог с ними, с эротическими вопросами, – не до них читателю нашего времени, занятому вопросами об административных и судебных улучшениях, о финансовых преобразованиях, об освобождении крестьян."

[30] *Ibid.*, págs. 705-6: "Занимают ... графа Толстого всего более — сам психический процесс, его формы, его законы, диалектика души ... Это изображение внутреннего монолога." Que yo sepa, el término sólo aparece anteriormente en *Trente Ans après*, de Alejandro Dumas, en 1845. Cf. W. L. Schwarz, «The Interior Monologue in 1845», en *Modern Language Notes, 63* (1948), 409-10.

[31] *Ibid.*, pág. 707.

[32] *Ibid.*, págs. 709 ss.

DOBROLYUBOV

[1] Chernishevski mismo se refiere a Danzel-Guhrauer y a la *Geschichte des achtzehnten Jahrhunderts* de F. C. Schlosser (8 vols., 1843-52) como a sus fuentes; vid., p. ej., *Polnoe sobranie, 4,* 52 n.; cf. 49, 73 n. Mucho está traducido de la vida de su hermano por Karl Lessing y de los escritos de Lessing. Cf. V. Kaplinsky, «Lessing Chernyshevskogo», en S. Z. Katsenbogen, ed., *Nikolay Chernyshevsky 1828-1928. Neizdannye texty, materialy i stati* (Saratov, 1928), págs. 151-74.

[2] Dobrolyubov, *Izbrannye sochineniya,* págs. 20-1, 24.

[3] *Ibid.*, pág. 27: "Спокойная обдуманность, хладнокровное соображение мнений разных сторон."

[4] *Ibid.*, pág. 166-r: "Литература только воспроизводит жизнь и никогда не дает того, чего нет в действительности."

[5] *Ibid.*, páginas 333, 350-r: "Главное, следите эа непрерывным, стройным, могучим, ничем несдержнмым течением жизни . . ."

[6] *Ibid.*, págs. 20, 27.

[7] *Ibid.*, pág. 219-l: "Что падает, что побеждает, что начинает водворяться и преобладать в нравственной жизни общества, — на это у нас нет другого показателя, кроме литературы."

[8] Reseña de las narraciones de A. Pleshcheyev, «Good Intentions and Action» (Blagonamerennost i deyatelnost, 1860) en *Pervoe polnoe sobranie,* ed. Lemke, *4,* 233: "Для ускорения и большей полноты сознательной работы общества."

[9] *Izbrannye,* p. 292: "Таким образом, вообще говоря, литература представляет собою силу служебную, которой эиачение состоит в пропаганде, а достоинство определяется тем, что и как она пропагандирует."

[10] *Polnoe, 7,* 272: "Могут выражаться в административной деятельности."

[11] *Ibid., 7,* 316, y *3,* 343: "При известной степени развития народа литература становится одною из сил, движущих общество . . . твердит обществу о честной и полезной деятельности, она все поет ту же песню: Встань, проснись, подымись. На себя погляди!"

[12] *Izbrannye,* pág. 52-r: "Предупредить жизни литература не может, но предупредить формальное, официальное проявление интересов, *выработавшихся в жизни,* она должна. Пока еще известная идея находится в умах, пока еще она только должна осуществиться в будущем, тут-то литература и должна схватить ее, тут-то и должно начаться литературное обсуждение предмета с разных сторон и в видах различных интересов. Но уж когда идея перешла в дело, сформировалась и решилась окончательно, тогда литературе нечего делать: разве только один раз (не больше) похвалить то, что сделано.

[13] *Ibid.,* págs. 29-30, 31: "Всего ближе, разумеется, было выразиться в литературе интересам и мнениям тех, в чьих руках было книжное дело, и тех, в ком оно находило хоть маленькую поддержку и опору."

[14] *Ibid.,* pág. 35-l.

[15] *Ibid.,* pág. 36-r.

[16] *Ibid.,* pág. 41-r: "Ломоносов сделался ... но уже никак не человеком, сочувствующим тому классу народа, из которого вышел он."

[17] *Ibid.,* pág. 46: "Чуждая упорной деятельности мысли . . ."

[18] *Ibid.,* pág. 52.

[19] *Ibid.,* p. 28-r: "Массе народа чужды наши интересы, непонятны наши страдания, забавны наши восторги."

[20] *Ibid.,* p. 119-r: "Мы не видим из комедии, как рос и воспитывался Большов, какие влияния на него действовали с молоду."

[21] *Ibid.,* p. 107-r: "Но если *естественность* требует отсутствия *логической последовательности*?"

[22] *Ibid.,* pág. 287-r.

[23] *Ibid.,* pág. 290-r.

[24] *Ibid.,* pág. 285-r.

[25] *Ibid.,* pág. 335.

[26] *Ibid.,* pág. 330.

[27] *Ibid.,* pág. 328-l.

[28] *Ibid.,* pág. 326-r.

[29] *Ibid.,* págs. 324, 329.

[30] *Ibid.,* pp. 329, 331: "Покамест литература имеет хоть малейшую возможность хоть издалека прислушиваться к общественным интересам и хоть неясным, кротким лепетом выразить свое к ним участие,—неужели думаете вы возбудить в ком-нибудь интерес даже самыми блестящими эстетическими этюдами."

[31] *Ibid.*, pág. 20.
[32] *Polnoe sobranie, 5,* 537.
[33] *Izbrannye,* pág. 323.
[34] *Ibid.*, pág. 282-1.
[35] *Ibid.*, pág. 168-r.
[36] *Ibid.*, pág. 104-1.
[37] *Ibid.*, p. 130-r: "В этих образах поэт может, даже неприметно для самого себя, уловить и выразить их внутренний смысл гораздо прежде, нежели определит его рассудком. Иногда художник может и вовсе не дойти до смысла того, что он сам же изображает; но критика и существует затем, чтобы разъяснить смысл, скрытый в созданиях художиика . . ."
[38] *Ibid.*, pág. 136-7.
[39] Véase esta *Historia, 2,* 40 ss. El ensayo de Charles Nodier, «Des Types en littérature» (Brussels, 1832), es importante. En *Reveries littéraires, morales, et fantastiques. Oeuvres, 5,* 41-58.
[40] *Izbrannye,* p. 104-r: "Образы, созданные художником, собирая в себе, как в фокусе, факты действительной жизни, весьма много способствуют составлению и распространению между людьми правильных понятий о вещах."
[41] *Ibid.*, pág. 79-1.
[42] *Ibid.*, pág. 92-1: "Обломовка есть наша прямая родина... В каждом из нас сидит значительная часть Обломова . . ."
[43] *Ibid.*, pág. 91-r: "Но теперь уж все этих герои...потеряли прежнее значение, перестали сбивать нас с толку своей загадочностью и таинственным разладом."
[44] *Ibid.*, p. 93-1: "Но все-таки он противен в своей ничтожности."
[45] *Ibid.*, pág. 103-1.
[46] *Ibid.*, pág. 117-r, 123-r: "Низости и преступления не лежат в природе человека."
[47] *Ibid.*, p. 316-1: "Служит представителем великой народной идеи . . . Вот высота, до которой доходит наша народнаи жизнь в своем развитии . . ."
[48] *Ibid.*, págs. 321-1, 315-1, 303, 292: "Страшный вызов самодурной силе . . . Новое движение народной жизни, о котором мы говорили выше и отражение которого нашли в характере Катерины . . ."
[49] *Ibid.*, p. 322: "Искусство онять сделано орудием какой-то посторонней идеп! . . . Русская жизнь и русская сила вызваны художником в 'Грозе'. . ."
[50] *Ibid.*, pág. 233-1.
[51] *Ibid.*, pág. 231-1.

[52] *Ibid.*, pág. 242-r: "Но мы все-таки думаем ... что недалеко время, когда этим идеям можно будет проявиться на деле . . . Нужен человек, как Инсаров,—но русский Инсаров . . . Придет же он наконец, этот день!"

[53] *Ibid.*, pág. 341-r.

[54] *Ibid.*, p. 328-l: "Художник—не пластинка для фотографии . . . Художник дополняет отрывочность схваченного момента своим творческим чувством . . . создает одно стройное целое . . . находит живую связь . . . сливает и переработывает . . . разнообразные и противоречивые стороны живой действительности . . . что так должно быть, что иначе и быть не может . . ."

[55] *Ibid.*, pág. 333-l.

PISAREV

[1] *Rusko a Evropa* (Praga, 1921), *2*, 112-14.

[2] Debe tenerse en cuenta que Pisarev tradujo y dirigió el libro de R. Haym sobre Humboldt como estudiante, y tiene que haber leído, al menos en el resumen de Haym, el «Versuch die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen» de Humboldt (1792), ferozmente individualista y publicado completo por vez primera en 1851; vid. Coquart, pág. 84 n.

[3] *Izbrannye*, ed. de Kruzhkov, pág. 632.

[4] *Soch.* ed. de Pavlenkov, *5*, 86.

[5] P, *4*, 508-9.

[6] P, *4*, 96.

[7] P, *5*, 77.

[8] P, *5*, 81.

[9] P, *4*, 115.

[10] *Izbrannye*, ed. de Kirpotin, *2*, 92.

[11] P, *1*, 459.

[12] P, *4*, 501: "Всякий вполне здоровый и нормально развившийся человек прекрасен."

[13] P, *4*, 514.

[14] P, *4*, 516.

[15] P, *4*, 107.

[16] P, *4*, 499.

[17] P, *4*, 120.

[18] P, *3*, 269: "Ни один действительно умный и даровитый человек нашего поколения не истратит своей жизни на пронизывание чувствительных сердец убийственными ямбами и ананестами."

[19] P, *4*, 280.

[20] P, *3*, 269.

[21] *Izbrannye,* ed. de Kirpotin, *1,* 492: "Ученое путешествие на берега Тигра для чтения гвоздеобразных надписей—дело очень похвальное, но оно произведет слабое впечатление на черствую душу лапотника, не умеющего разбирать печатные буквы собственного языка."

[22] P, *4,* 371.

[23] P, *4,* 61.

[24] P, *4,* 68. "Реалист—мыслящий работник . . ."

[25] P, *4,* 117: "Вторым средством ...является влияние литературы. Задавать обществу психологические задачи, показывать ему столкновение между различными страстями, характерами и положениями, наводить его на размышления о иричинах этих столкновений и о средствах устранить подобные неприятности . . ."

[26] P, *4,* 118.

[27] P, *4,* 98-9: "Рыцарь духа." «Die Ritter vom Geist», título de una novela de Gutzkow.

[28] P, *3,* 269.

[29] P, *4,* 119.

[30] *A Woman's Fate* de Stanitsky (e. d. de Mme Panaeva).

[31] P, *4,* 192: "Я говорю совершенно искренно, что желал бы лучше быть русским сапожником или булочником, чем русским Рафаэлем или Гриммом."

[32] P, *5,* 15, 34.

[33] P, *5,* 43: "С онегинским типом мы не связаны решительно ничем."

[34] P, *5,* 85: "Пушкин пользуется своей художественной виртуозностью, как средством посвятить всю читающую Россию в печальные тайны своей внутренней пустоты, своей духовной нищеты и своего умственного бессилия."

[35] P, *5,* 126, y 55: "Совершеино неспособного анализировать и понимать великие общественные и философские вопросы."

[36] En la ed. de Pavlenkov, el ensayo está fechado en 1862, pero no parece haber ninguna razón para atribuirle fecha anterior a 1867, año en que se publicó. Véase la prueba en *Pisarev* de A. A. Plotkin, pág. 324 n.

[37] Pisarev, *Izbrannye,* ed. de Kruzhkov, pág. 595: "Перед вами стоит живописец. На палитре его горят краски невиданной яркости. Он взмахнул кистью, и через две минуты вам улыбается с полотиа или даже просто со стены прелестная женская физиономия. Ещё две минуты, и вместо этой физиономии на вас смотрят демонически-страстиые глаза безобразиого сатира; ещё несколько ударов кисти, и сатир нревратился в развесистое дерево; потом пропало дерево, и явилась фарфоровая башня, а под ней китаец на каком-то фантастическом драконе; потом всё замазано чёрной краской, и сам художник огляды-вается и смотрит на вас с презрительно-грустной улыбкой."

[38] *Ibid.*, pág. 590.

[39] *Ibid.*, págs. 609, 622.

[40] *Ibid.*, p. 624, 629: "Когда художник поёт, как соловей, безо всякой тенденции, тогда Гейне находит в его произведениях запах свежего сена. Когда художник становится на всю жизнь под знамя одной, строго определённой идеи, тогда Гейне кричит, что мир затоплен волнами румфордова супа."

[41] *Ibid.*, pág. 602.

[42] *Ibid.*, pág. 613.

[43] P, *1*, 457.

[44] P, *1*, 497.

[45] P, *1*, 180.

[46] P, *1*, 522, 525.

[47] P, *2*, 408, 413-14.

[48] P, *2*, 418.

[49] P, *2*, 409.

[50] P, *2*, 415-16.

[51] P, *2*, 396.

[52] P, *2*, 397-8.

[53] P, *2*, 419.

[54] P, *2*, 412-13.

[55] Cartas de Turgenev sobre Bazarov a K. K. Sluchovski, 14 de abril de 1862, y a Dostoievski, 22 de abril de 1862, en *Pervoe sobranie pisem* (San Petersburgo, 1884), págs. 104 ss. El artículo de Pisarev sobre Bazarov apareció en el número de *Ruskoe Slovo* correspondiente a marzo de 1862. Véase Coquart, pág. 136 n.

[56] Carta del 18 de mayo de 1867, impresa por vez primera en *Raduga. Almanakh Pushkinskogo Doma*, 1922. "Что же сделалось с этой каланчой? Куда она девалась? . . . Неужели же вы думаете, что первый и последний Базаров действительно умер в 1859 году от пореза пальца?"

[57] P, *3*, 271.

[58] P, *3*, 307: "Русскан Офелия, Катерина, совершив множество глупостей, бросается в воду и делает таким образом последнюю и величайшую нелепость."

[59] *Izbrannye*, ed. de Kruzhkov, pág. 647. Este artículo, impreso por primera vez con el título «A New Type» en 1865, y reimpreso como «The Thinking Proletariat» (1867), no fue admitido en la ed. de Pavlenkov.

[60] P, *5*, 311-12.

[61] Una carta de la madre de Pisarev a Dostoievski (1878) impresa en *Krasny Arkhiv*, *5* (1924), 249. Citada por Coquart, pág. 357.

[62] P, *6*, 343.

[63] P, *6*, 350, 375.

[64] P, *6*, 352.

[65] P, *6*, 354.

[66] P, *6*, 382.

[67] P, *6,* 392.
[68] P, *4,* 243-6.
[69] P, *6,* 479.
[70] P, *6,* 510.
[71] Impreso en *Zvenya, 6* (1936), 649-84, ed. de E. Kazanovich.
[72] Parafraseo las palabras de F. O. Matthiessen, en quien no se puede sospechar falta de simpatía hacia el papel social del arte. Véase su reseña de *The Great Tradition* de Granville Hicks en *The Responsibilities of the Critic* (Nueva York, 1952), págs. 189 ss.

XII. LOS CRÍTICOS CONSERVADORES RUSOS

A) Bibliografía

Sobre Grigoriev: Cito *Sochineniya,* ed. de N. N. Strakhov (San Petersburgo, 1876), Vol. 1 (no se han publicado más), como *S.*

Uso también *Sobranie sochinenii,* ed. de V. Th. Savodnik, 14 folletos, Moscú, 1915.

He visto *Polnoe sobranie sochinenii i pisem,* ed. de V. Spiridinov (Petrogrado, 1918); sólo se ha publicado un volumen.

Las cartas se citan por *A. A. Grigoriev. Materialy dlya biografii,* ed. de Vlad. Knyazhnin, Petrogrado, 1917.

Sobre Grigoriev véase:

Leonid Grossman, *Tri Sovremmenika, Tyutchev-Dostoevsky-Apollon Grigoriev,* Moscú, 1922.

V. Friche, en *Ocherki po istorii russkoy kritiki,* ed. de A. Lunacharsky y Val. Polyansky (Moscú, 1929), *1,* 305-20, lo convierte en representante de la burguesía mercantil rusa.

U. A. Gural'nik en *Istoriya russkoy kritiki,* ed. de B. P. Gorodetsky, A. Lavretsky, y B. S. Mellakh (Moscú, 1958), *1,* 470-87. Marxista.

Ralph E. Matlaw, introducción a *My Literary and Moral Wanderings* (Nueva York, 1962), especialm. págs. xxvii-xl. Bueno.

Sobre Dostoievski: Cito la ed. YMCA de París, 1925, y cuando ésta falla, la ed. de Tomashevsky-Khalabaev, *Polnoe sobranie,* 13 vols., Moscú, 1926-30. Uso libremente en el texto las traducciones inglesas.

Occasional writings, ed. de David Magarshack, Nueva York, 1963.

The Diary of a Writer, trad. de Boris Brasol, 2 vols., Nueva York, 1949. Traducción tosca y defectuosa.

Dostoevsky: A Collection of Critical Essays, ed. de René Wellek, Englewood Cliffs, N. J., 1962. La introducción sobre la historia de la crítica de Dostoievski tiene en cuenta la bibliografía.

Sobre Dostoievski como crítico, véase:

J. J. Lapshin, *Estetika Dostoevskago,* Berlín, 1923.

L. Grossman, *Poetika Dostoevskogo* (Moscú, 1925), tiene poco sobre crítica.

Un capítulo en Reinhard Lauth, *Die Philosophie Dostojewskis,* Munich, 1950.

J. Van der Eng, *Dostoevskij Romancier* (La Haya, 1957), contiene algunas consideraciones sobre crítica.

Un capítulo en V. Zenkovskij, *Aus der Geschichte der ästhetischen Ideen in Russland im 19. und 20. Jahrhundert,* La Haya, 1958.

El capítulo de G. M. Fridlender en *Istoriya russkoy kritiki* (2 vols., Moscú, 1958), *2,* 269-87, es útil.

Robert L. Jackson, «Dostoevsky's Critique of the Aesthetics of Dobroliubov», en *Slavic Review, 23* (1964), 258-74, es una muestra de un estudio amplio sobre la estética y crítica de Dostoievski.

Sobre Strajov: Cito K. N. Strakhov, *Kriticheskiya stati o I. S. Turgeneve i L. N. Tolstom (1862-1885),* 3.ª ed., San Petersburgo, 1895.

Borba s zapadom v nashei literature, 3 vols., San Petersburgo, 1882, 1883, 1896.

Iz istorii literaturnago nigilizma, 1861-65, San Petersburgo, 1890.

Bednost nashei literatury, San Petersburgo, 1868.

La correspondencia con Tolstoi en *Tolstovsky Muzei,* Vol. 2, San Petersburgo, 1914.

Sobre Strajov véase V. V. Rozanov, *Literaturnye izganniki,* Vol. 1 (San Petersburgo, 1913), págs. 1-435. Con cartas.

Sobre Potebnya y Veselovsky:

Alexander Potebnya escribió *Iz lekcii po teorii slovesnosti,* Jarkov, 1894; *Iz zapisok po teorii slovesnosti,* Jarkov, 1905; y *Yazyk i mysl',* 3.ª ed. Jarkov, 1926.

Hay una edición inconclusa de las obras de Alexander Veselovsky: *Sobranie sochinenii,* San Petersburgo, 1919-38, sólo 8 vols. publicados 1, 2, 3-6, 8, 16.

Selecciones: *Izbrannye stati* (Leningrado, 1939) y *Istoricheskaya poetika* (Leningrado, 1940) ambas contienen largas introducciones de V. Zhirmunsky.

B. M. Engelgardt, *Alexandr Nikolaevich Veselovsky,* Petrogrado, 1924 es un buen estudio escrito por un destacado formalista.

En inglés: Victor Erlich, en *Russian Formalism: History: Doctrine* (La Haya, 1955), estudia a Potebnya y a Veselovsky.

Hay un breve estudio de Veselovsky por Erlich en *Yearbook of Comparative and General Literature* (ed. de W. P. Friederich), Chapel Hill, N. C., *8* (1959), 33-6.

Sobre Tolstoy: Cito *Polnoe sobranie sochinenii* (la llamada ed. del Jubileo en 90 volúmenes, 1928-57) como *PSS.*

Cartas, reminiscencias, etc., se citan sin embargo por la útil colección *Lev Tolstoy ob iskusstve i literature,* ed. de K. N. Lomunov, con largas introducciones, 2 vols., Moscú, 1958.

Cito las traducciones inglesas de Aylmer Maude, *What Is Art and Essays on Art* (como *WA*), Oxford, 1930, y *Recollections and Essays,* Oxford, 1937.

Estudios especiales en ruso:

P. N. Sakulin, ed., *Estetika Lva Tolstogo. Sbornik statei,* Moscú, 1929.

K. N. Lomunov, «Tolstoy v borbe protiv dekadentskogo iskusstva», en *Lev N. Tolstoy, Sbornik statei i materialov,* ed. de D. D. Blagoy, K. N. Lomunov, y I. N. Uspensky, Moscú, 1951.

En inglés, véase: G. Wilson Knight, *Shakespeare and Tolstoy,* Oxford, 1934; y H. W. Garrod, *Tolstoy's Theory of Art,* Oxford, 1935 (conferencia). George Orwell, «Lear, Tolstoy and the Fool» (1947), reimpreso en *Inside the Whale and Other Essays* (Harmondsworth, 1962), págs. 101-20.

B) Notas

GRIGORIEV

[1] Grossman, p. 61: "В русской критике первенство его вне всякого сомнения."

[2] *Geschichte der russischen Literatur* (Stuttgart, 1962), pág. 99.

[3] *S,* pág. 209: "Платон иового мира." *S,* pág. 210: "Величайший из мирских мыслителей."

[4] *S,* pág. 640.

[5] *S,* pág. 142: "Искусство есть идеальное выражение жизни."

[6] *S,* pág. 224: "Везде, где была жизнь, была и поэзия." Cf. *S,* pág. 257.

[7] *S,* p. 187: "Бессознательность придает произведениям творчества их неисследимую глубину."

[8] *S,* p. 192: "Никакое явление словесности не может почти никогда быть рассматриваемо в одной его замкнутой отдельности."

[9] *S,* p. 334: "Искусство как синтетическое, цельное, непосредственное, иожалуй, иитуитивное разумение жизни."

[10] *S,* págs. 307, 335: "веяние."

[11] *S,* págs. 204, 306.

[12] *S,* págs. 196-7.

[13] *S,* p. 576: "Не имеет критериума, вечного идеала." "Индифферентизм и фатализм."

[14] *S,* pág. 223.

[15] *S,* pág. 208.

[16] *S,* págs. 207, 228: "Рабское служение жизни."

[17] *S,* p. 214: "Верить в историю, значит, верить в вечную и непеременную правду."

[18] *S,* p. 219: "Чувство органической связи между явлениями жизни, чувство цельности и единства жизни."

[19] *S,* págs. 224, 212.

[20] *S,* pág. 224: "Развитие идеала."

[21] Carta a A. Maikov, 9 de enero de 1859, en *A. A. Grigoriev,* edición Vlad. Knyazhnin, página 217: "Мечты о новом искусстве—судороги истощенного германо-романского мира в его добросовестнейших представителях Занде, Листе и т. п. Они не видят и не могут видеть того, что жизнь истощилась, и новая начинается." "Не новое искусство, а Гомеровское, Дантовское, Шекспировское искусство нового мира."

[22] *S,* p. 210: "Народам и лицам возвращается—их цельное самоответственное значение, что разбит кумир отвлеченного духа человечества и его развития."

[23] *S,* p. 187: "Тип, каков бы он ни был, есть уже прекрасное."

[24] *S,* p. 413: "Все новое вносится в жизнь только искусством: оно одно воплощает в созданиях своих то, что́ невидимо присутствует в воздухе эпохи. Больше еще: искусство часто заранее чувствует приближающееся будущее, как птицы заранее чувствуют вёдро или ненастье."

[25] *Sämtliche Werke, 1,* III, 628. Cf. esta *Historia,* II, 89 ss.

[26] *S,* págs. 544-79, 619-24, etc.

[27] *S,* págs. 244, 248, 252, 254, etc.

[28] *Sobranie sochinenii,* ed. de Savodnik, Vypusk 8. «N. V. Gogol i ego perepiska s druzyami», por primera vez en *Moskovsky Gorodskoy Listok,* 1847. Apéndice: tres cartas de Grigoriev a Gogol.

[29] *S,* págs. 14, 17, 30.

[30] *S,* págs. 327-8.

[31] *Sobranie sochinenii,* ed. de Savodnik, Vypusk 4, págs. 4-5: "быт"

[32] *S,* págs. 9, 162.

[33] *S,* págs. 44, 62, 454-6, etc. "Темное царство."

[34] *S,* pág. 425: "Новый, живой тип, положительный."

[35] *S,* pág. 411: "Он родился, а не сочинился."

[36] *Sobranie sochinenii,* ed. de Savodnik, Vypusk 12. Cf. Carta a N. N. Strakhov, 19 de octubre de 1861, en *A. A. Grigoriev,* ed. de Knyazhnin, pág. 284.

[37] Nota sobre cómo veía Grigoriev a Dostoievski en Grossman, págs. 336-7. Grigoriev reseñó *Poor People* en *Finsky Vestnik* en 1846.

DOSTOIEVSKI

[1] *Idiot, 1,* 6; *2,* 239: "Мир спасет красота."

[2] *Dnevnik Pisatelya za 1873 god,* páginas 84-85: "Искусство есть такая же потребность для человека, как есть и пить. Потребноств красоты и творчества, воплощающего ее,—неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете. Человек жаждет ее, паходит и принимает красоту без всяких условий." "Она есть гармоиия, в ней залог успокоения; она воплощает человеку и человечеству его идеалы." Magarshack, *Occasional Writings,* pág. 125.

[3] *Bratya Karamazovy,* Parte I, Libro II, cap. 3; *1,* 143.

[4] *Dnevnik Pisatelya za 1873 god,* página 290: "Но для повествователя, для поэта могут быть и другие задачи, кроме бытовой стороны; есть общие, вечные и, кажется, вовеки неисследимые глубины духа и характера человеческого." Brasol, *Diary,* pág. 91.

[5] *Dnevnik Pisatelya za 1873 god,* página 281: "Надо изображать действительность как она есть, говорят они, тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а восиринимает он природу, так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального." Cf. Brasol, pág. 83.

[6] Véase carta a Turgenev, 23 de diciembre de 1863. *Pisma,* edición de Dolinin (4 vols. Moscú, 1930), *1,* 343: "Копирование действительного факта." "Поэтическая правда."

[7] *Polnoe sobranie, 13,* 523-4.

[8] *Dnevnik Pisatelya za 1873 god,* pág. 298. Brasol, págs. 96, 314, 111.

[9] Carta a Strakhov, 26 de febrero de 1869. *Pisma, 2,* 170: "Мелочь и низменность воззрения и проникновения в действительность."

[10] Véase Jury Nikolsky, *Turgenev i Dostoevsky (Istoriya odnoy vrazhdy)* (Sofía, 1921); y I. S. Zilberstein, *Istoriya odnoy vrazhdy. F. M. Dostoevsky i I. S. Turgenev,* Leningrado, 1928.

[11] Cf. las últimas páginas de *A Raw Youth.*

[12] *Dnevnik Pisatelya za 1877 god,* págs. 276-91, 304-11. Brasol, págs. 777-9, 783-5.

[13] *Dnevnik Pisatelya za 1873 god,* pág. 91: "Мы связаны ... и е историческим прошедшим и с общечеловечностью." Cf. *Occasional Writings,* pág. 131.

[14] *Ibid.,* p. 90: "Искусство не всегда верно действительности." *Occasional Writings,* pág. 129.

[15] Carta a A. N. Maykov, 11-23 de diciembre de 1868. *Pisma, 2,* 150: "Совершенно другие я понятия имею о действительности и реализме, чем наши реалисты и критики. Мой идеалнзм—реальнее ихнего. Господи! Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном

развитии—да разве не закричат реалисты что это фантазия! между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает."
Carta a N. N. Strakhov, 26 de febrero - 10 de marzo de 1869. *Pisma, 2,* 169: "У меня свой особенный взгляд на действительность в искусстве и то что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них по моему не есть еще реализм, а даже напротив."

[16] N. N. Strakhov, *Biografiya, pisma i zametki iz zapisnoy knizhki F. M. Dostoevskogo* (San Petersburgo, 1883), pág. 373: "Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой."

[17] *Polnoe sobranie, 13,* 328: "Внушите себе за правило, что яблоко натуральное можно съесть, а яблоко нарисованное нельзя съесть. Следственно, искусство вздор, роскошь и может служить только для забавы детей." "Сапоги во всяком случае лучше Пушкина." Trad. inglesa por Ralph E. Matlaw en *Notes from Underground and The Grand Inquisitor* (Nueva York, 1960), págs. 218-19.

[18] *Dnevnik Pisatelya za 1873 god,* pág. 57: "Все же вытребованное, все вымученное спокон веку до наших времен не удавалось и вместо пользы приносило один только вред." *Occasional Writings,* pág. 96.

[19] *Ibid.,* p. 83: "В сущности вы презираете поэзию и художественность; вам нужно прежде всего дело, вы люди деловые." *Occasional Writings,* pág. 123.

[20] *Ibid.,* p. 84: "Органическое целое." "У искусства собственная, органическая жизнь." *Occasional Writings,* pág. 124.

[21] *Ibid.,* p. 86: "Как вы определите, вымеряете и взвесите—какую пользу принесла всему человечеству Илиада?" "Может быть, Лаура-то у Клавира и окажется на что-нибудь полезна?" *Occasional Writings,* pág. 126.

[22] *Dnevnik Pisatelya za 1877 god,* pág. 510: "Говорю теперь не как литературный критик." Brasol, página 967. *Dnevnik,* página 523. "*Дон Жуана*" вы бы никогда не узнали, что это написал не испанец." Brasol, pág. 977.

STRAJOV

[1] *Dnevnik pisatelya za 1877 god,* pág. 270: "Литературной критики у меня не будет." Brasol, pág. 779.

[2] Carta del 28 de noviembre de 1883, en *Tolstovsky Muzei,* Tomo II, *Perepiska L. N. Tolstogo s N. N. Strakhovym* (San Petersburgo, 1914), páginas 307-8: "Ни хорошим, ни счастливым человеком. Он был зол, завистлив, развратен." "Лица, наиболее на него похожие—это герой *Записок из Подполья*, Свидригайлов в *Прест.*

и Нав. и Ставрогин в *Бесах.*" Para un estudio ponderado del alegato de Strajov, véase A. Yarmolinsky, *Dostoevsky: His Life and Art* (Nueva York, 1957), págs. 299-301.

[3] *Kriticheskie stati ob I. S. Turgeneve i L. N. Tolstom. (1862-1885)* (3.ª ed., San Petersburgo, 1895), pág. 434: "Раскаявшийся нигилизм."

[4] *Ibid.*, pág. 296: "Лучший наш критик."

[5] Véase ante todo *Iz istorii literaturnogo nigilizma 1861-1865* (San Petersburgo, 1890), págs. 11 ss.

[6] *Ibid.*, págs. 19-20. El artículo se escribió en 1873.

[7] *Kriticheskie stati,* p. 150: "Поэт часто не знает, что он хочет сказать."

[8] *Ibid.*, págs. 19-20, 33, 38, 42-43, etc.

[9] *Ibid.*, págs. 446, 175.

[10] *Ibid.*, págs. 247, 279, 312, 344, 353, 372.

[11] *Ibid.*, págs. 447-8, 453, 477 s.

[12] Carta a N. N. Strajov, 28 de febrero de 1869, en *Pisma, 2,* 167: "Единственного представителя нашей теперешней критики, которому принадлежит будущее." "Бесконечная, непосредственная симпатия к Льву Толстому."

[13] *Tri rechi v pamyat Dostoevskogo,* en *Sobranie sochinenii* (San Petersburgo, sin fecha), *3,* 169-205.

[14] *Legenda o Velikom Inkvizitore F. M. Dostoevskogo,* por primera vez en *Russky Vestnik,* 1890. En forma de libro, San Petersburgo, 1894.

[15] «Zhestokii talant», por primera vez en *Otechestvennye zapiski,* 1882. En *Sochineniya, 5* (1897), 7.

POTEBNYA Y VESELOVSKI

[1] *Mysl i Yazyk* (4.ª ed., Odesa, 1922), págs. 144 ss.

[2] *Boccaccio. Ego streda i sverstniki,* 2 vols., San Petersburgo, 1893-94.

[3] Por ej. «Iz vvedenia v istoricheskuyu poetiku» (1894) y «Tri glavy iz istoricheskoy poetiki» (1899) en *Sobranie sochinenii,* Vol. 1, San Petersburgo, 1913.

[4] «Psykhologicheskii parallelism i ego formy v otrazheniyakh poeticheskago stila» (1898), *ibid.*, págs. 130-225.

[5] «Poetika syuzhetov» (1897-1906), en *Sobranie sochinenii,* Vol. 2, San Petersburgo, 1913.

[6] *V. A. Zhukovsky, poeziya chuvstva,* San Petersburgo, 1904.

TOLSTOI

[1] Henri Peyre, *Writers and Their Critics* (Ithaca, N. Y., 1944), pág. 166.

[2] *PSS, 30,* 28: "Сотни тысяч людей с молодых лет посвящают все свои жизни на то, чтобы выучиться очень быстро вертеть ногами (танцоры); другие (музыканты) на то, чтобы выу-

читься очень быстро перебирать клавиши или струны; третьи (живописцы) на то, чтобы уметь рисовать красками и писать всё, что́ они увидят; четвертые на то, чтобы уметь перевернуть всякую фразу на всякие лады и ко всякому слову подыскать рифму. И такие люди, часто очень добрые, умные, способные на всякий полезный труд, дичают в этих искоючительных, одуряющих занятиях и становятся тупыми ко всем серьезным явлениям жизни, односторонними и вполне довольными собой специалистами, умеющими только вертеть ногами, языком или пальцами." *WA*, pág. 74.

[3] *PSS, 30,* 65: "Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженых словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство,—в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их." *WA*, pág. 123.

[4] *L'Esthétique* (París, 1878), pág. vii: «L'Artiste vraiment ému n'a dû qu'à s'abandonner à son émotion pour que son émotion devienne contagieuse».

[5] *Ibid.*, pág. 389: «L'art, c'est moins l'émotion communiquée, que l'intervention de la personnalité humaine dans cette émotion même».

[6] *PSS, 30,* 66: "Искусство не есть, как это говорят метафизики, проявление какой-то таинственной идеи, красоты, Бога; не есть, как это говорят эстетики-физиологи, игра, в которой человек выпускает излишек накопившейся энергии; не есть проявление эмоций внешними знаками; не есть производство приятных предметов, главное—не есть наслаждение, а есть необходимое для жизни и для движения к благу отдельного человека и человечества средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах." *WA*, pág. 123.

[7] Véase esta *Historia*, II, 151-2, para más citas y comentarios.

[8] *PSS, 30,* 78: "Полудикий рабовладельческий народец, очень хорошо изображавший наготу человеческого тела и строивший приятные на вид здания." *WA*, pág. 140.

[9] *PSS, 30,* 71; *WA*, págs. 130-1.

[10] *PSS, 30,* 84: "И потому, если искусство есть важное дело, духовное благо, необходимое для всех людей, как религия (как это любят говорить поклонники искусства), то оно должно быть доступно всем людям. Если же оно не может сделаться искусством всего народа, то одно из двух: или искусство не есть то важное дело, каким его выставляют, или то искусство, которое мы называем искусством, не есть важное дело." *WA*, pág. 148.

[11] *PSS, 30,* 87: "К чувству гордости, половой похоти и к чувству тоски жизни." *WA*, pág. 152.

[12] *PSS, 30,* 96; *WA,* pág. 163.

[13] *PSS, 30,* 107: "Единственное преимущество того искусства, которое я признаю перед декадентским, состоит в том, что это, мною признаваемое, искусство понятно несколько большему числу людей, чем теперешнее." *WA,* pág. 175.

[14] *PSS, 30,* 108: "Сказать, что произведение искусства хорошо, но непонятно, всё равно, что сказать про какую-нибудь пищу, что она очень хороша, но люди не могут есть ее." *WA,* pág. 176. *PSS, 30,* 109: "Великие предметы искусства только потому и велики, что они доступны и понятны всем." *WA,* página. 177. *PSS, 30,* 109: "Искусство действует на людей независимо от их степени развития и образования." *WA,* pág. 178.

[15] *PSS, 30,* 123: "Художник, если он настоящий художник, передал в своем произведении другим людям то чувство, которое он пережил: что же тут объяснять?" *WA,* pág. 194.

[16] *PSS, 30,* 149: "Настоящее произведение искусства делает то, что в сознании воспринимающего уничтожается разделение между ним и художником, и не только между ним и художником, но и между ним и всеми людьми, которые воспринимают то же произведение искусства. В этом-то освобождении личности от своего отделения от других людей, от своего одиночества, в этом-то слиянии личности с другими и заключается главная привлекательная сила и свойство искусства." *WA,* pág. 228.

[17] *PSS, 30,* 149: "Особенность того чувства, которое передается; ясность передачи этого чувства и искренность художника, т. е. большей или меньшей силы, с которой художник сам испытывает чувство, которое передает. Чем особеннее передаваемое чувство, тем оно сильнее действует на воспринимающего." *WA,* págs. 228-9.

[18] *PSS, 30,* 116: "Лишено главного свойства произведения искусства—цельности, органичности, того, чтобы форма и содержание составляли одно неразрывное целое, выражающее чувство, которое испытал художник." *WA,* pág. 186.

[19] *PSS, 30,* 117: "Только смешанное чувство страдания за другого и радости за себя, что я не страдаю,—подобное тому, которое мы испытываем при виде казни или которое римляне испытывали в своих цирках." *WA,* pág. 188.

[20] *PSS, 30,* 158: "Чувства, вытекающие из сознания сыновности Богу и братства людей." *WA,* pág. 240.

[21] *PSS, 30,* 160: "Образцы высшего, вытекающего из любви к Богу и ближнему, религиозного искусства, в области словесности я указал бы на 'Разбойников' Шиллера; из новейших—на *Les pauvres gens* V. Hugo и его *Misérables,* на повести, рассказы, романы Диккенса: 'Tale of two cities', 'Chimes' и др., на 'Хижину

дяди Тома', на Достоевского, преимущественно его 'Мертвый дом', на 'Адам Бид' Джоржа Эллиота." *WA,* pág. 242.

[22] *PSS, 30,* 161, 108, 163 n.; *WA,* págs. 243, 177, 246 n.

[23] *PSS, 30,* 194-5: "Искусство, настоящее искусство, с помощью науки руководимое религией, должно сделать то, чтобы то мирное сожительство людей, которое соблюдается теперь внешними мерами,—судами, полицией, благотворительнымн учреждениями, инспекциями работ и т.п.,—достигалось свободной и радостной деятельностью людей. Искусство должно устранять насилие. Искусство должно сделать то, чтобы чувства братства и любви к ближним, доступные теперь только лучшим людям общества, стали привычными чувствами, инстинктом всех людей. Задача христианского искусства—осуществление братского единения людей." *WA,* págs. 286-8.

[24] *PSS, 46,* 71: "У народа есть своя литература—прекрасная, неподражаемая. Нет потребности в высшей литературе, и нет ее."

[25] *PSS, 8,* 114: "Кто это сказал, почему, чем это доказано? Это только изворот, лазейка из безвыходного положения, в которое привела нас ложность направления, исключительная принадлежность нашего искусства одному классу. Почему красота солнца, красота человеческого лица, красота звуков народной песни, красота поступка любви и самоотвержения доступны всякому и не требуют подготовки?"

[26] *PSS, 35,* 239, 246, 267s., 272. Cf. *Recollections and Essays,* trad. de Aylmer Maude (Oxford, 1937), págs. 338, 349, 377s., 382.

[27] *PSS, 30,* 4: "Нравственного отношения автора к предмету." *WA,* página 21; *PSS, 30,* 7; *WA,* página 24; *PSS, 30,* 9; *WA,* página 26; *PSS, 30,* 18: "Но Мопассан был талант, т.е. видел вещи в их сущности, и потому невольно открывал истину." *WA,* página 38; *PSS, 30,* 21: "Он хотел восхвалять любовь, но чем больше узнавал, тем больше проклинал ее." *WA,* pág. 41.

[28] *Ob iskusstve, 2,* 161: "Он хотел свалить Душечку, и обратил на нее усиленное внимание поэта и вознес ее." *WA,* pág. 327.

[29] *Ibid., 2,* 357, 359: "Ницше совершенно сумасшедший . . . безнравственная, грубая, напыщенная, бессвязная болтовня Ницше."

[30] *Ibid., 2,* 213: "Его драмы я тоже все читал, и его поэма 'Бранд', . . . все выдуманы, фальшивы и даже очень дурно написаны в том смысле, что все характеры не верны и не выдержаны."

[31] A Dušan Makovický, 20 de mayo de 1908, citado en K. N. Lomunov, «Tolstoy v borbe protiv dekadentskogo iskusstva», en *Lev Tolstoy. Sbornik* (Moscú, 1951), pág. 67: "Совершенное сумасшедствие, набор слов."

[32] *Ob iskusstve, 2,* 363, 365, 370, 148, 175, etc.

[33] *Ibid., 2,* 145: "Но ваши иьесы еще хуже."

[34] *Ibid., 2,* 199: "Это возмутительная гадость."

[35] *Ibid., 2,* 469: "Последний, долженствующий быть самым трогательным, эпизод рассказа состоит в том, что Юлиан ложится на одну постель с прокаженным и согревает его своим телом. Прокаженный этот—Христос, который уносит с собой Юлиана на небо. Все это описано с большим мастерством, но я всегда остаюсь совершенно холоден при чтении этого рассказа. Я чувствую, что автор сам не сделал бы и даже не желал бы сделать того, что сделал его герой, и потому и мне не хочется этого сделать, и я не испытывал никакого волнения при чтении этого удивительного подвига."

XIII. LA CRÍTICA ALEMANA

A) Bibliografía

No hay ningún libro sobre la totalidad. El 4.° vol. de Bruno Marckwardt, *Geschichte der deutschen Poetik* (Berlín, 1959) abarca nuestro período. La obra es instructiva, pero demasiado esquemática y muy provinciana. Como antología, véase Hans Mayer, *Meisterwerke deutscher Literaturkritik* (Berlín, 1959), Vol. 2, que no incluye a Nietzsche, Dilthey, ni Hillebrand. Hay algo en Erich Rothacker, *Einleitung in die Geisteswissenschaften,* 2.ª ed., Tübingen, 1930; en el Vol. II de K. G. Just, «Essay», en *Deutsche Philologie im Aufriss* (Berlín, 1955), y en Fritz Martini, *Deutsche Literatur im bürgerlichen Realismus 1848-1898,* Stuttgart, 1962; y su «Zur Theorie des Romans im deutschen Realismus», en *Festschrift für Eduard Berend* (Weimar, 1959), págs. 272-96.

Hettner: véase Ernst Glaser-Gerhard, *Hermann Hettner und Gottfried Keller,* Weida i. Thüringen, 1929; Rudolf Unger, «Hermann Hettner», en *Aufsätze zur Literatur-und Geistesgeschichte* (Berlín, 1929), págs. 163-73; y Jürgen Jahn, «Einleitung», en *Schriften zur Literatur,* Berlín, 1959 (inclinación marxista).

Sobre Scherer, véase en Rothacker, págs. 207-53, un estudio excelente. Wilhelm Dilthey, «Wilhelm Scherer zum persönlichen Gedächtnis», en *Deutsche Rundschau, 49* (1886), 132-46. Peter Salm, «The Literary Theories of Scherer, Walzel and Staiger», Yale, tesis, 1959.

Haym: *Kritische Schriften,* ed. de E. Howald, Zúrich, 1963. Hans Rosenberg, *Rudolf Haym und die Anfänge des klassischen Liberalismus,* Múnich, 1933 (principalmente político, hasta 1850). Wolfgang Harich, *Rudolf Haym und sein Herderbuch,* Berlín, 1955 (marxista).

Ludwig: Cito *Gesammelte Schriften,* ed. de Adolf Stern, 6 vols., Leipzig, 1891. Sobre Ludwig:

Kurt Adams, *Otto Ludwigs Theorie des Dramas,* Greifswald, 1912.

Léon Mis, *Les Etudes sur Shakespeare d'Otto Ludwig,* Lille, 1922. Contiene material manuscrito.

Gaston Raphael, «Les *Shakespearestudien* d'Otto Ludwig et le *Shakespeare* de Gervinus», en *Mélanges offerts à Charles Andler* (París, 1924), págs. 291-310.

Walter Silz, «Otto Ludwig and the Process of Poetic Creation», *PMLA, 60* (1945), 860-78.

Alfred Schwarz, «Otto Ludwig's Shakespearean Criticism», en *Perspectives of Criticism,* ed. de Harry Levin (Cambridge, Mass., 1950), págs. 85-102.

Spielhagen: Winfried Hellmann, «Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst, Zur Romantheorie Friedrich Spielhagens», en *Wesen und Wirklichkeit des Menschen, Festschrift für Helmuth Plessner,* ed. de K. Ziegler (Gotinga, 1957), págs. 340-97. H. H. Hughes, «Wilhelm von Humboldt's Influence on Spielhagen's Esthetics», en *Germanic Review, 5* (1930), 213 ss.

Hillebrand:

Heinrich Homberger, «Karl Hillebrand», en Hillebrand, *Zeiten, Völker und Menschen* (4.ª ed., 7 vols., Estrasburgo, 1898), *1,* 415-62.

Hermann, Uhde-Bernays, «Nachwort», en Karl Hillebrand, *Unbekannte Essays* (Berlín, 1955), págs. 283-373.

Wolfram Mauser, *Karl Hillebrand, Leben, Werk, Wirkung,* en *Gesetz und Wandel,* Innsbrucker literarhistorische Arbeiten, ed. de K. K. Klein y E. Thurnher, Vol. I, Dornbirn, 1960.

Theodor Fontane se cita por *Schriften zur Literatur,* ed. de Hans-Heinrich Reuter, Berlín, 1960 (intruducción marxista). Sobre Fontane, véase Bertha E. Trebein, *Theodor Fontane as a Critic of Drama,* Nueva York, 1916. Joachim Biener, *Fontane als Literaturkritiker,* en Vol. IV de *Wir Diskutieren: Eine Schriftenreihe,* ed. de Fritz Zschech, Rudolstadt, 1956 (marxista).

Sobre el naturalismo véase Walter Linden, ed., *Naturalismus,* Leipzig, 1936 (antología, parte de *Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen*). Helmut Kasten, *Die Idee der Dichtung und des Dichters in den literarischen Theorien des sogenanten «Deutschen Naturalismus»,* Königsberg, tesis, 1938.

Brahm: *Kritiken und Essays.* ed. de F. Martini, Zúrich, 1964. Oskar Koplowitz, *Otto Brahm als Theaterkritiker,* Zúrich, 1936. *Basler Beiträge zur deutschen Literatur und Geistesgeschichte,* ed. de F. Zinkernagel, Vol. III. Maxim Newmark, *Otto Brahm: The Man and the Critic,* Nueva York, 1937.

Nordau: G. B. Shaw, *The Sanity of Art* (1895), reimpreso en el vol. XIX de *The Collected Works,* Ayot St. Lawrence Edition, Nueva York, 1931.

Mehring: *Gesammelte Schriften,* ed. de Th. Höhle, H. Koch, y J. Schleifstein, 14 vols., Berlín, 1961-65; todavía incompleta.

Georg Lukács, *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* (Berlín, 1954), páginas 318-403 (data de 1933; marxista).

Peter Demetz, *Marx, Engels und die Dichter* (Stuttgart, 1959), págs. 238-49.

Hans Koch, *Franz Mehrings Beitrag zur marxistischen Literaturtheorie,* Berlín, 1959 (Amplia bibliografía de artículos; marxista).

B) Notas

[1] *Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* (Braunschweig, 1856-70) *2,* 129: «In England und Deutschland liest und kennt man sie nicht mehr, aber man schmäht sie». Pág. 130: «Ein unverwüstlicher Kern von Wahrheit, hochherzige Begeisterung und Thatkraft».

[2] *Ibid., 2,* 515: «Man sollte daher endlich einmal aufhören, immer nur von dem auflösenden, zersetzenden, verneinenden Wesen, von der Leichtfertigkeit und Frechheit der französischen Aufklärer zu sprechen».

[3] *Ibid., 1,* 232: «Äusserst flach und trocken verständig». Sobre Sterne, págs. 478-90.

[4] *Schriften zur Literatur* (Berlín, 1959), pág. 33.

[5] *Ibid.,* págs. 21, 41, 47, 49: «Kunstwissenschaft».

[6] *Ibid.,* pág. 63.

[7] *Ibid.,* págs. 64, 102, 108.

[8] *Ibid.,* págs. 156, 163, 165: «Eine grosse und freie Nation».

[9] Véase R. Woerner, *Henrik Ibsen* (2 vols., Múnich, 1900-10), *1,* 52, 107; *2,* 93.

[10] Véase Ernst Glaser-Gerhard, bibliografía arriba y del mismo autor, «Briefe von und an Gottfried Keller: Aus Hermann Hettners Nachlass», *Euphorion, 28* (1927), 411-70.

[11] *Schriften zur Literatur,* págs. 194-95: «Stimmungen und Bedürfnisse».

[12] *Ibid.,* págs. 209, 225, 237.

[13] *Ibid.,* pág. 241: «Die verklärende Spiegelung der realen Weltverhältnisse». Sobre Wagner, pág. 264.

[14] *Literaturgeschichte* (en n. 1, arriba), *4,* 486: «Das gebildeste und geistig freieste Volk der Erde».

[15] *Ibid., 5,* 15: «An fester Sicherheit und elementarer Kraft des dichterischen Gestaltens; aber an Tiefe und Weite des geistigen Gehalts, an Hoheit und Reinheit des Seelenlebens überragt er ihn».

[16] *Ibid., 6,* 76; «Die hohe Idealität der besten italienischen Renaissance».

[17] *Ibid., 6,* 287, 248.

[18] *Ibid., 6,* 301, 308-09, 326, 333.

[19] *Ibid., 6,* 536-38: «Prädestinierte fatalistische Naturverzauberung».

[20] *Ibid., 4,* 402: «Von Himmel gefallen», También *4,* 107-08.

[21] Capítulo especial sobre arte en *6,* 457-86.

[22] *Kleine Schriften* (2 vols., Berlín, 1893), *1,* 169-75.

[23] Sobre Roscher, *ibid.,* y *Poetik* (Berlín, 1888), págs. 121 ss.

[24] *Aufsätze über Goethe* (Berlín, 1886), pág. 127: «Ob die allgemeine Gesetzlichkeit der Natur sich auch auf die poetischen Productionen erstreckt, oder ob für die Willkür der Phantasie eine Ausnahmsstelle im Weltplan offen gehalten ist».

[25] *Kleine Schriften, 1,* 109: «Den Satz *individuum est ineffabile* so viel als möglich, wenn auch nur immer annähernd, zu widerlegen». Dicho acerca de Lachmann, pero obviamente ideal también de Scherer.

[26] *Aufsätze über Goethe,* pág. 15.

[27] *Ibid.,* pág. 128: «Man kann in sorgfältiger und besonnener Aufsuchung von Ähnlichkeiten in dem Leben und der Bildung eines Dichters einerseits und in seinen Werken andererseits gar nicht weit genug gehen... Die Kraft der Phantasie ist nichts anderes als die Kraft des Gedächtnisses... Die Production der Phantasie ist im wesentlichen Reproduction».

[28] *Kleine Schriften, 1,* 675. *Geschichte der deutschen Litteratur* (5.ª ed., Berlín, 1889), págs. 18-20.

[29] *Kleine Schriften, 1,* 189.

[30] *Poetik,* pág. 32: «Die Lehre von der gebundenen Rede; ausserdem aber von einigen Anwendungen der ungebundenen, welche mit den Anwendungen der gebundenen in naher Verwandtschaft stehen».

[31] *Ibid.,* pág. 64: «Eine Poesie, von der gesagt werden kann, dass sie auf die edelsten Menschen aller Zeiten gewirkt hat, ist gewiss werthvoller als eine andere».

[32] *Ibid.,* pág. 113: «Die Poesie entspringt aus der Heiterkeit und wirkt auf die Mehrzahl der Menschen als Vergnügen».

[33] *Ibid.,* pág. 121: «Waare», «Tauschwerth».

[34] *Ibid.,* págs. 150, 157, etc. Pág. 148: «Natur, Kapital, Arbeit».

[35] *Ibid.,* pág. 199: «Die aesthetischen Hilfen». Pág. 204: «Innere Form? Die spezifische Auffassung des Gegenstandes durch den Dichter».

[36] *Ibid.,* pág. 205: «Die Stoffe». Pág. 209: «Botanik. Kennst Du das Land?» de Mignon. Pág. 212: «Allgemeine Motivenlehre... Ein elementarer, in sich einheitlicher Theil eines poetischen Stoffes».

[37] *Ibid.,* págs. 214-15, 228, 230-32, 235 ss. Pág. 216: «Figuren der Verwikklung». Pág. 233: «Manier».

[38] *Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem VIII-XII Jahrhundert,* Berlín, 1864. *Zur Geschichte der deutschen Sprache,* Berlín, 1868.

[39] *Geschichte der deutschen Literatur,* págs. 536-37, 591, 718-19.

[40] *Zur Geschichte der deutschen Sprache,* págs. v-ix. «Ein fester nationaler Lebensplan... Ein System der nationalen Ethik... Eine nationale Güter- und Pffichtenlehre».

[41] *Geschichte der deutschen Literatur,* pág. 576: «Der Gipfel unserer ganzen neueren Kunst... Der homerische Ton ist für immer verbunden mit dem besten Gehalt unseres häuslichen Lebens».

[42] *Ibid.,* pág. 539: «Er erhob die Dramatik Racines auf eine höhere Stufe».

[43] *Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Oesterreich* (Berlín, 1874), págs. 193-308.

[44] *Geschichte der deutschen Literatur,* págs. 697-98. *Vorträge und Aufsätze,* página 252: «Ein österreichischer Bureaukrat der alten Schule voll kleinlicher Bedenklichkeit».

[45] *Geschichte,* págs. 394, 418, 518, 718-20.

[46] *Ibid.,* págs. 534-35, 712-13.

[47] *Ibid.,* pág. 424.

[48] *Ibid.,* pág. 693: «Colossalische Figuren».

[49] Véase *Aus Goethes Frühzeit* (Estrasburgo, 1879), especialm. pág. 99: «Der prosaische Faust (1772)».

[50] *Aufsätze über Goethe,* pág. 307: «Kann ein naives Mädchen eine so wohlge-

gliederte Uebersicht von dem Zustand ihres Innern geben?... Gretchen selbst kann doch nicht dichten!» Pág. 308: «Idealistische Fictionen».

[51] *Geschichte,* págs. 699, 679. Pág. 608: «Das höchste Werk reiner Kunst».

[52] *Ibid.,* pág. 655. Sobre Hölderlin véase *Vorträge und Aufsätze,* págs. 346-55. Las observaciones en *Geschichte* son más favorables (págs. 644-45, 669). Sobre Freytag véase *Kleine Schriften, 2,* 3-39. Sobre Geibel, *Rede auf Geibel,* Berlín, 1884.

[53] *Charakteristiken* (Berlín, 1902), 1, 466: «Entwicklungsgeschichte des geistigen Lebens eines Volkes mit vergleichenden Ausblicken auf die andern Nationallitteraturen», «Vererbung», «Anpassung».

[54] Berlín, 1900, por ej. págs. 801-02 sobre Sudermann en el lago de Como. Página 690 sobre Scherer. Pág. 416, Keller, «der kleine Mann mit den kurzen Beinen». Pág. 548 sobre las barbas de Jordan y Hamerling.

[1] Rudolf Haym, *Aus meinem Leben* (Berlín, 1902), pág. 218: «Eine Geschichte der Entwicklung des deutschen Geistes im realistischen Sinne».

[2] *Wilhelm von Humboldt* (Berlín, 1856), pág. vi: «Wesentlich historisch. Ein Individuum stellt sich nur dar, indem es sich vor unsren Augen entwickelt. Es entwickelt sich vor allem aus dem Kern seines eignen Wesens; es entwickelt sich zugleich mit den Schicksalen des äusseren Lebens, an den Bildungseinflüssen des Jahrhunderts, im Zusammenhang mit den allgemeinen geschichtlichen Ereignissen und Verhältnissen».

[3] *Aus meinem Leben,* pág. 255: «Wie, wenn überall die Realitäten aufgedeckt würden, deren gedankenhaftes Spiegelbild nur die Abstraktionswelt der grossen Denker gewesen sei? wenn man überall den Nimbus des Ewig-Gültigen zerstörte und ihn gegen die Erkenntniss des Zeitlich-Wirklichen, das dahinter stecke, vertauschte, wenn es ausgesprochen würde, dass Platon seine 'Ideen' den hohen Werken abgeschaut habe, die die Akropolis schmückten, oder dass der Kantsche kategorische Imperativ nichts anderes als die Verallgemeinerung der im Staat und Heer des grossen Friedrich herrschenden Zucht sei?».

[4] *Gesammelte Aufsätze* (Berlín, 1903), págs. 355-407. Pág. 362: «Der Selbstdenker schiebt oft zu sehr den urteilenden Erzähler, den Berichterstatter bei Seite».

[5] *Ausgewählter Briefwechsel,* ed. de Hans Rosenberg (Stuttgart, 1930), págs. 355, 350.

[6] Véanse elaborados y desfavorables análisis de Schopenhauer y Hartmann (1864 y 1873) en *Gesammelte Aufsätze,* págs. 239-354, 461-592. Rechazamientos del positivismo francés en *Briefwechsel,* págs. 182, 184-85, 212.

[1] Arthur Eloesser, en *Ludwigs Werke* (Berlín, 1908), *4,* 15: «Eine der höchsten kritischen Leistungen der Weltliteratur».

[2] *Gesammelte Schriften, 6,* 215, 219: «Ein tiefes, mildes Goldgelb, oder ein glühendes Karmosin», «Das Farben- und Formenspektrum». «Die Fabel erfand sich, und ihre Erfindung war nichts andres, als das Entstehen und Fertigwerden der Gestalt und Stellung».

[3] *Ibid., 6,* 221: «Gefahren der Reflexion».

[4] Letter to Berthold Auerbach (1860), en *Gesammelte Schriften, 6,* 446. Véase el artículo de Gaston Raphael en la bibliografía, arriba.

[5] *Gesammelte Schriften, 5,* 163: «Der immer notwendige Nexus von Schuld aus Leidenschaft und von Leiden aus Schuld».

[6] *Ibid.,* «Die äussere Begebenheit ist nur ein Symbol der notwendig innern». También *5,* 424: «Hat der Dichter die Schuld, so hat er das ganze Werk, es liegt darin, wie der Baum in seinem Samen».

[7] *Ibid., 5,* 68: «Auch der Kausalnexus muss durchaus typischer Natur sein... Ist die Geschlossenheit, Ganzheit, Einheit, Vollständigkeit, Übereinstimmung und Notwendigkeit, d. i. die poetische Wahrheit gesetzt».

[8] *Ibid., 5,* 80: «Eine Welt, deren geheimste Motive uns vor den Augen liegen... wir sehen nichts, was uns an der Vernünftigkeit der Weltordnung zweifeln machen könnte».

[9] *Ibid., 5,* 458-62: «Poetischer Realismus, künstlerischer Realismus».

[10] Véase especialmente «Die dramatische Aufgaben der Zeit: mein Wille und Weg» (1858-59), largo escrito destinado a *Die Grenzboten, 5,* 35-61; cf. *5,* 158, 162, etc.

[11] *Ibid., 5,* 83: «Sozusagen ein jüngster Tag».

[12] *Ibid., 5,* 104-05: «Schuld und Strafe proportioniert Shakespeare in jeder Person jedes Stückes. Wie gelind ist die Strafe der Desdemona, der Cordelia für geringe Schuld; wie furchtbar die Macbeths».

[13] *Ibid., 5,* 227: «Die That selbst ohne das Wehren, das Winden und all den widerlichen Beisatz, den solcher Fall in der Wirklichkeit hat».

[14] *Othello,* V, 2, versos 79, 81, 120.

[15] *Gesammelte Schriften, 5,* 124: «In jeder Trägodie, wie sich ein Mensch, ein Leiden zuzieht, das er vermeiden konnte, und mit diesem Leiden nun kämpft bis zu seinem Untergange».

[16] *Ibid., 5,* 165-66: «Wie das Übermass von Reflexion und die Abschwächung der Thatkraft durch philosophisches Grübeln den Menschen zu Grunde richten kann bei den schönsten Naturanlagen, bei aller Gunst des Glückes».

[17] *Ibid., 5,* 249.

[18] *Ibid., 5,* 69-70.

[19] *Ibid., 5,* 171: «Er sieht Situation und Schuld, er kann den Rechnungsansatz selbst machen und nachrechnen von Ziffer zu Ziffer, von Position zu Position».

[20] *Ibid., 5,* 257, 96, 303; *6,* 415-16.

[21] *Ibid., 5,* 132: «Die Prachtmantel, die den Pferden bei mittelalterlichen Festen umgehängt wurden; man sieht kein Bein, vom Halse kaum etwas, kaum genug, um zu erraten, welche Art Geschöpf eigentlich darunter steckt».

[22] *Ibid., 5,* 323.

[23] *Ibid., 6,* 217, 94.

[24] *Ibd., 6,* 202-06: «Formen der Erzählung». «Die szenische Erzählung».

[25] *Ibid., 6,* 320.

[26] *Die Technik des Dramas* (3.ª ed. Leipzig, 1876), pág. 75: «Ein tüchtiger Mann... mit fröhlichem Herzen an einen Stoff gehen».

[27] *Ibid.,* pág. 79: «Der moderne Dichter hat dem Zuschauer die stolze Freude zu bereiten, dass die Welt, in welche er ihn einführt, durchaus den idealen Forderungen entspricht, welche Gemüth und Urtheil der Hörer gegenüber den Ereignissen der Wirklichkeit erheben». «Die Einheit des Göttlichen und Vernünftigen».

[28] *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie,* Breslau, 1857.

[29] *Technik des Dramas,* pág. 81: «Fröhliche Rührigkeit».

[30] *Ibid.,* pág. 105: «Das erregende Moment». Pág. 112: «Das tragische Moment». Pág. 116: «Das Moment der letzten Spannung».

[31] *Ibid.,* págs. 301, 305.

[32] «Über die Objektivität im Roman», en *Vermischte Schriften* (Berlín, 1864), págs. 174-91.

[33] *Ibid.,* pág. 174: «Aufhört ein Kunstwerk zu sein». Págs. 176, 179: «Jeder der vorgeführten Charaktere muss durch das, was er thut und sagt, sich selbst vollkommen erklären».

[34] *Ibid.,* pág. 179: «Die Kongruenz zwischen Idee und Form».

[35] *Ibid.,* págs. 187, 192, 196-97.

[1] Ottfried Müller, *Histoire de la littérature grecque,* París, 1865. La introducción de Hillebrand, traducida al alemán, está en *Unbekannte Essays,* ed. de Hermann Uhde-Bernays (Berna, 1955), págs. 184-241.

[2] *North American Review,* julio de 1872, octubre de 1872, abril de 1873. También en *Unbekannte Essays,* págs. 82-183.

[3] *Zeiten, Völker und Menschen* (7 vols., Estrasburgo, 1874-85), *2,* 443-45.

[4] *Ibid., 2,* 300-26: «Über historisches Wissen und historischen Sinn». Pág. 309: «Wir sind... entkuttete Schulmeister; daher unsere Wuth gegen die Schulstube».

[5] *Ibid., 2,* 324; *3,* 303-04. etc. Véase, por ej., la inamistosa opinión de Guizot en *5,* 48-72.

[6] *Ibid., 2,* 90-108; *6,* 173-216.

[7] *Ibid., 2,* 197-280, especialm. 218, 228, 256.

[8] *Ibid., 6,* 1-47, especialm. 15, 31, 37.

[9] *Ibid., 6,* 20: «Die vielleicht bleibendsten Schriftwerke des Jahrhunderts».

[10] *Ibid., 2,* 165-83, especialm. 167, «Die bedauerliche Verirrung», y 170.

[11] *Ibid., 1,* 175-76.

[12] *Ibid., 3,* 128-81, 341 ss., y especialm. 416-17.

[1] *Schriften zur Literatur* (Berlín, 1960), pág. 207: «Die Erfüllung Ibsens». Página 206: «Es ist töricht, in naturalistischen Derbheiten immer Kunstlosigkeit zu vermuten. Im Gegenteil, richtig angewandt... sind sie ein Beweis höchster Kunst».

[2] *Ibid.,* págs. 10, 12 ss. Pág. 4: «Der Realismus in der Kunst ist so alt als die Kunst selbst, ja, noch mehr; er ist die Kunst». Pág. 9: «Die Widerspiegelung alles wirklichen Lebens, aller wahren Kräfte und Interessen im Elemente der Kunst... Die Lüge, das Forcierte, das Nebelhafte, das Abgestorbene». Pág. 6: «Vertreter des Realismus».

[3] *Ibid.,* pág. 109: «Ein Leben, eine Gesellschaft, einen Kreis von Menschen zu schildern, der ein unverzerrtes Widerspiel *des* Lebens ist, das wir führen... Jener Intensität, Klarheit, Übersichtlichkeit und Abrundung und infolge davon jener Gefühlsintensität, die die verklärende Aufgabe der Kunst ist».

[4] *Ibid.*, págs. 364, 113.

[5] *Ibid.*, págs. 80 ss.

[6] *Ibid.*, pág. 98: «Erbarmungslos überliefert er die ganze Gotteswelt seinem Keller-Ton». También págs. 93, 95.

[7] *Ibid.*, págs. 217, 64-65, 83, 330-31.

[8] *Ibid.*, pág. 112.

[9] *Ibid.*, pág. 76: «Die Knöpfe des Rockes und die Venen der Hand zählen».

[10] *Ibid.*, págs. 213 ss., 367, 358, 90-92, 346-47.

[11] *Ibid.*, pág. 116: «Man wird nicht gerührt, nicht erhoben, nicht erfreut, nicht angestachelt zu schönem Wetteifer oder aufgefordert, ein gleich Gutes und Schönes zu sehen».

[12] «Offener Brief an den Fürsten Bismarck», en *Naturalismus,* ed. de W. Linden (Leipzig, 1936), págs. 28-32.

[13] *Naturalismus,* pág. 59: «Zola ist der einzige Weltdichter seit Lord Byron».

[14] *Ibid.*, págs. 64, 66.

[15] Berlín, 1891, págs. 89, 96, 108, 119. La carta abierta a Zola en francés está en las págs. 129-49.

[16] *Ibid.*, pág. 58: «un coin de la nature vu à travers un tempérament». Página 117: «Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Massgabe ihrer jeweiligen Reproductionsbedingungen und deren Handhabung».

[17] *Ibid.*, págs. 108 ss.; Neue Folge, Berlín, 1892, págs. 90-91. También *1,* 118.

[18] Holz reimprimió sus manifestaciones teóricas considerablemente revisadas en el Vol. 10 de *Das Werk* (Berlín, 1925) como *Die neue Wortkunst.* Cf. págs. 494, 498-99, 538-39 para citas de *Die Revolution der Lyrik* (1899), que no he podido ver en la edición original.

[19] Por primera vez en *Deutsche Rundschau* (1882); también como folleto (Leipzig, sin a.) y en *Kritische Schriften,* ed. de Paul Schlenther (2 vols. Berlín, 1913-15), *2,* 135-235. Sobre las reacciones de Keller, véase Emil Ermatinger, *Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher* (3 vols. Stuttgart, 1915-16), *3,* 327, 342 s., 346 s., 390, 400 ss., 404, 428, 434, 447, 474, 480.

[20] Berlín, 1884. Brahm revisó considerablemente el libro en la 2.ª ed., Berlín, 1911.

[21] Berlín, 1888. *1,* prefacio: «Wo er mit dem realistischen Prinzip unserer Tage zusammentrifft».

[22] *Henrik Ibsen,* Berlín, 1887. Las reseñas están reunidas en *Kritische Schriften,* ed. de Paul Schlenther, *1,* Berlín, 1913.

[23] 2 vols. Berlín, 1892. Cf. *2,* 161 ss.; *1,* 263.

[24] *Ibid., 1,* 147. Comentario sobre «Troy Town».

[25] Stuttgart, 1893, pág. 325: «Kräftigere und männlichere Töne»... «Mit dem Ansingen der farbigen Alpenkräuter und der heiligen Waldesschatten wurde der bürgerliche Schlendrian erst recht eingelullt».

[26] Véase la bibliografía, arriba.

[27] Sobre Schiller (1905) reimpreso en *Gesammelte Schriften und Aufsätze* (Berlín, 1929), *1,* 117-276, especialm. 266. Sobre Kant véase, por ej., *Beiträge zur Literaturgeschichte,* ed. de. W. Heist (Berlín, 1948), págs. 60-65.

[28] Véase Hans Koch, citado en la bibliografía arriba.

[29] *Geschichte der deutschen Sozialdemokratie* (Stuttgart, 1897-98), *2,* 543: «Nur eine reaktionäre Erfindung, gerichtet gegen die grossen revolutionären Dichter des Bürgertums, die alle 'tendenziös' im Sinne ihrer Klasse gewesen sind».

[30] *Ibid., 2,* 544-45: «Auf dem Boden der bürgerlichen Gesellschaft wollten sie bleiben, als ob mit der möglichst naturgetreuen Wiedergabe des kapitalistischen Schmutzes eine neue Ära der Kunst eröffnet werden könnte!»

[31] *Gesammelte Schriften, 2,* 299: «Wenn die absteigende Bürgerklasse keine grosse Kunst mehr schaffen kann, so kann die aufsteigende Arbeiterklasse noch keine grosse Kunst schaffen».

[32] «Goethe und die Gegenwart» (1899) en *Die Neue Zeit,* Vol. 17, 2.ª parte, pág. 676: «Der Tag, an dem das deutsche Wolk sich ökonomisch und politisch befreit, wird Goethes Jubeltag werden, weil an ihm die Kunst zum Gemeingut des ganzen Volkes werden wird».

XIV. WILHELM DILTHEY

A) Bibliografía

Cito *Gesammelte Schriften,* 11 vols., pero no el vol. 10 (Leipzig, 1922-36), como *GS.* Además cito *Leben Schleiermachers,* ed. de Hermann Mulert (2.ª ed., Berlín, 1922), como *LS; Das Erlebnis und die Dichtung* (9.ª ed., Leipzig, 1924) como *ED; Von deutscher Dichtung und Musik* (Leipzig, 1933), como *DD,* y *Die grosse Phantasiedichtung* (Gotinga, 1954), como *GP.* Hay cartas en *Der junge Dilthey: Ein Lebensbild in Briefen und Tagebüchern 1852-1897,* ed. de Clara Misch, Leipzig, 1933; y *Briefwechsel zwischen Wilhelm Dilthey und dem Grafen Paul Yorck v. Wartenburg, 1877-1897,* Halle, 1923.

En inglés hay un buen libro, ampliamente expositivo, de H. A. Hodges, *The Philosophy of Wilhelm Dilthey* (Londres, 1952), que invalida la obra del mismo autor *Wilhelm Dilthey: An Introduction,* Londres, 1944, 2.ª ed. 1949. Hay una traducción de *Das Wesen der Philosophie* con el título de *The Essence of Philosophy* por S. A. Emery y W. T. Emery, Chapel Hill, 1954. Véase también R. G. Collingwood, *The Idea of History* (Oxford, 1946), págs. 171-76 (hostil), y Hajo Holborn, «Wilhelm Dilthey and the Critique of Historical Reason», en *Journal of the History of Ideas, 11* (1950), 93-118 (con simpatía).

En alemán, destacan la introducción de Georg Misch al Vol. 5 de *Gesammelte Schriften* (117 págs.) y Otto Friedrich Bollnow, *Dilthey: Eine Einführung in seine Philosophie* (Leipzig, 1936, 2.ª ed., Stuttgat, 1955). Hay una buena exposición general en Erich Rothacker, *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (2.ª ed., Tubinga, 1930), págs. 253-77. La mayoría de las disertaciones alema-

nas me parecieron inútiles para mis propósitos. Anneliese Liebe, *Die Ästhetik Wilhelm Diltheys* (Halle, 1938), es totalmente acrítica; Heinz Nicolai, *Wilhelm Dilthey und das Problem der dichterischen Phantasie* (Munich, 1934), contiene algunas críticas útiles desde el punto de vista de la psicología gestáltica.

En italiano hay un fogoso libro de Lorenzo Giusso, *Wilhelm Dilthey e la filosofia come visione della vita* (Nápoles, 1930), y un ensayo crítico de Carlo Antoni, en *Dallo Storicismo alla sociologia* (Florencia, 1940, 2.ª ed., 1951), págs. 3-38, trad. inglesa, Detroit, 1959; W. Kluback, *Wilhelm Dilthey's Philosophy of History* (Nueva York, 1956), traduce a Antoni sin confesarlo.

Ortega y Gasset escribió un ensayo, «Guillermo Dilthey y la Idea de la Vida» (1933), en *Obras completas, 6,* Madrid, 1946-47, trad. inglesa de Hĕlĕne Weyl en *Concord and Liberty,* Nueva York, 1946.

Escrito ya este capítulo, publicó, Kurt Müller-Vollmer, *Towards a Phenomenological Theory of Literature: A Study of Wilhelm Dilthey's Poetik* (La Haya, 1963). Toma como punto de partida algunas de mis observaciones publicadas en versión muy abreviada con el título de «Wilhelm Dilthey's Poetics and Literary Theory», en *Wächter und Hüter: Festschrift für Hermann J. Weigand,* ed. de K. Reichardt, C. Faber du Faur, y H. Bluhm (New Haven, 1957), págs. 121-32. Los argumentos de Müller-Vollmer no me convencen de la total coherencia y continuidad del pensamiento de Dilthey sobre poesía.

B) Notas

[1] *GS, 6,* 103-241.

[2] Un ensayo sobre «Leibniz and his Age» en el vol. III contiene un bosquejo de la literatura alemana del s. XVII (1902); el largo ensayo sobre Federico el Grande (1901) estudia la literatura alemana de la Ilustración, y hay en el vol. IV un ensayo sobre Carlyle (1890) que analiza el *Sartor Resartus.*

[3] Vols. 5, 7, 8, u 11 respectivamente.

[4] Reimpreso en *DD,* viii-x.

[5] *GS, 6,* 128: «Die Unterlage aller wahren Poesie ist sonach Erlebnis, lebendige Erfahrung».

[6] *ED,* pág. 239: «Die religiösen, die wissenschaftlichen, die philosophichen Bewegungen der Zeit».

[7] *ED,* pág. 65: «Die abstrakte Welt der moralischen Prinzipien».

[8] *ED,* pág. 442: «Wenn in Schillers philosophischen Gedichten aus der Welt der Ideen eine Stimmung kommt, unabhängig vom einzelnem Erlebnis».

[9] *GS, 6,* 130: «Die tote Notiz eines Zeitungsblattes, under der Rubrik 'aus der Verbrecherwelt' der dürre Bericht des Chronisten oder die groteske Sage (wird) zum Erlebnis».

[10] *ED,* pág. 444: «durch ein Einzelerlebnis, das von aussen bestimmt ist, oder durch Stimmungen, die von innen unabhängig von der äusseren Welt aufsteigen, oder auch durch eine Ideenmasse, sei sie geschichtlich oder philosophisch».

[11] *ED,* pág. 264: «Mephisto, Gretchen, das Motiv der Wahlverwandtschaften können Goethe in flüchtigen Lebensbegegnungen aufgeblitzt sein, welche für den Aufbau seines eigenen Lebens so gut wie nichts bedeuteten».

[12] *GS, 6,* 316.

[13] *ED,* pág. 447: «Hölderlin dagegen verlor in Dithyramben wie 'der Archipelagus' den Massstab für das, was in einen inneren Vorgang... von Stimmungen und Anschauungen verknüpft sein kann. Wir vermögen dann nicht mehr das umfangreiche Ganze nachzuerleben».

[14] *GS, 6,* 317: «Uninteressiert heisst unpersönlich... Also ist Uninteressiertheit nicht nur eine Eigenschaft des Eindrucks, sondern auch im Erlebnis des Schaffenden.... In der Loslösung des Phantasievorgangs von der Gelegenheit liegt Loslösung vom Persönlichen».

[15] *GS, 7,* 85: «Dieses sind nicht die inneren Vorgänge in dem Dichter, sondern ein von diesen geschaffener, aber von ihnen ablösbarer Zusammenhang... So ist der Gegenstand mit dem die Literaturgeschichte oder die Poetik zunächst zu tun hat, ganz unterschieden von psychischen Vorgängen im Dichter oder seinen Lesern».

[16] *GS, 6,* 319: «Zusammenhang der Poetik von der Bedeutungslehre aus».

[17] *GS, 6,* 107, 123, 127.

[18] *GS, 6,* 196: «Unveränderliche Normen». Cf. *6,* 157.

[19] *GS, 6,* 123-24.

[20] *GS, 6,* 124: «Eine genealogische Gliederung der dichterischen Schulen... Sie [die Poetik] vermag auch nicht die Veränderungen, die mit einem Typus oder einem Motiv vor sich gehen, in feste Reihen zu bringen».

[21] *ED,* pág. 183: «Ein Denken in Bildern».

[22] *GS, 6,* 179: «Der Traum, dieser verborgene Poet in uns».

[23] *GS, 6,* 90-102, discurso (1886), «Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn». Cf. pág. 138.

[24] *GS, 6,* 94: «Das Genie ist keine pathologische Erscheinung, sondern der gesunde, der vollkommene Mensch».

[25] *GS, 6,* 94: «Grosse Energie des seelischen Zusammenhanges».

[26] *GS, 6,* 150-55.

[27] *GS, 6,* 163: «Die Gesetze, nach denen sich unter dem Einfluss des Gefühlslebens die Vorstellungen frei über die Grenzen des Wirklichen hinaus umwandeln».

[28] *GS, 6,* 172-74.

[29] *GS, 7,* 328-29: «Denn der Ausdruck quillt aus der Seele unmittelbar, ohne Reflexion».

[30] *ED,* pág. 236: «Das Erlebte geht hier voll und ganz in den Ausdruck ein».

[31] *GS, 5,* 320: «In dieser von Lüge erfüllten menschlichen Gesellschaft ist ein solches Werk immer wahr [i. e. das Werk eines grossen Dichters]».

[32] *GS, 7,* 207: «Wir treten in ein Gebiet, in dem die Täuschung endet».

[33] *GS, 7,* 206: «Es hebt aus Tiefen, die das Bewusstsein nicht erhellt».

[34] *GS, 6,* 187: «Die Personen handeln notwendig, wenn der Leser oder Zuschauer fühlt, dass er auch so handeln würde».

[35] *GS, 5,* 279-80.

[36] *GS, 5,* 279: «Eine Anleitung, zu sehen».

[37] *GS, 6,* 100: «Die kernhafte Idealität des Kunstwerks liegt in dieser Symbolisierung eines ergreifenden innerern Zustandes durch Aussenbilder, in dieser Belebung äusserer Wirklichkeit durch einen hineingesehenen inneren Zustand».

[38] *GS, 6,* 101.

[39] *ED,* pág. 254: «Die erlebte Wirklichkeit in das Poetische zu erheben».

[40] *GS, 6,* 201.

[41] *GS, 6,* 228.

[42] *GS, 6,* 271: «Eine innere Linienführung».

[43] *ED,* págs. 189-90, 368.

[44] *LS,* pág. 194: «Auch die Dichtung spricht ein Allgemeines aus... in der Vorstellung *eines* Falles... Was sie dann ausdrückt, ist das Lebensideal einer Epoche».

[45] *ED,* pág. 260: «Organ eines objektiven Weltverständnisses». Cf. *5,* 274, 394.

[46] *GS, 5,* 394: «Ein Seher, der den Sinn des Lebens erschaut».

[47] *GS, 5,* 274: «Kein wissenschaftlicher Kopf kann je erschöpfen, und kein Fortschritt der Wissenschaft kann erreichen, was der Künstler über den Inhalt des Lebens zu sagen hat».

[48] *GS, 6,* 131: «Es kann nie in Gedanken oder Idee aufgelöst werden; aber es kann nun durch Nachdenklichkeit, insbesondere durch Verallgemeinerung und Herstellung der Beziehungen, mit dem Ganzen des menschlichen Daseins in Verhältnis gesetzt und so in seinem Wesen, d. h. seiner Bedeutung verstanden werden»,

[49] *GS, 5,* 396.

[50] *GS, 5,* 17: «Anschaulich».

[51] «Aus der Zeit der Spinoza-studien Goethes» (1894), in *GS, 2,* 391-415.

[52] *GP,* págs. 56-57, 72, 83.

[53] *GS, 8,* 93: «So sehen Stendhal und Balzac im Leben ein aus der Nature selbst absichtlos, in dunklem Trieb geschaffenes Gewebe von Illusionen, Leidenschaften, Schönheit und Verderben... Goethe sieht in ihm eine gestaltende Kraft, welche die organischen Gebilde, die Entwicklung der Menschen, wie die Ordnungen der Gesellschaft in einem wertvollen Zusammenhang vereinigt; Corneille und Schiller sehen in ihm den Schauplatz heroischen Handelns».

[54] *GS, 8,* 222: «Jede Weltanschauung ist historisch bedingt, sonach begrenzt, relativ. Eine furchtbare Anarchie des Denkens scheint hieraus hervorzugehen... Es ist uns versagt, diese Seiten zusammenzuschauen. Das reine Licht der Wahrheit ist nur in verschieden gebrochenem Strahl für uns zu erblicken».

[55] *GS, 7,* 290-91: «Das historische Bewusstsein von der Endlichkeit jeder geschichtlichen Erscheinung, jedes menschlichen oder gesellschaftlichen Zustandes, von der Relativität jeder Art von Glauben ist der letzte Schritt zur Befreiung des Menschen... Das Leben wird frei vom Erkennen durch Begriffe; der Geist wird souverän allen Spinngeweben dogmatischen Denkens gegenüber. Jede Schönheit, jede Heiligkeit, jedes Opfer, nacherlebt und ausgelegt, eröffnet Perspektiven, die eine Realität

aufschliessen. Und der Relativität gegenüber macht sich die Kontinuität der schaffenden Kraft als die kernhafte historische Tatsache geltend».

[56] *GS, 8,* 232: «Wir müssen die Philosophie selbst zum Gegenstand der Philosophie machen». For «Philosophie der Philosophie», véase *GS, 8,* 204 ss.

[57] *GS, 6,* 303: «Die Wunden heilen die sie geschlagen hat». This is said here of the comparative study of religions, but, as other contexts show, is true of all relativistic historicism. Cf. *GS, 8,* 232: «Das Messer des historischen Relativismus, welches alle Metaphysik und Religion gleichsam zerschnitten hat, muss auch die Heilung herbeiführen».

[58] *GS, 5,* 9: «Wo sind die Mittel, die Anarchie der Überzeugungen, die hereinzubrechen droht, zu überwinden?».

[59] *GS, 4,* 260: «Nur auf dem Standpunkt des Pantheismus ist eine Interpretation der Welt möglich, welche ihren Sinn vollständig erschöpft».

[60] *GS, 6,* 241: «Es gibt einen Kern, in welchem die Bedeutung des Lebens, wie sie der Dichter darstellen möchte, für alle Zeiten dieselbe ist. Daher haben die grossen Dichter etwas Ewiges».

[61] *GS, 6,* 232: «alle grosse und wahre Poesie [zeigt] gemeinsame Züge. Sie bedarf ebensowohl des Bewusstseins von der Freiheit und Verantwortlichkeit unserer Handlungen als dessen von dem Zusammenhang derselben nach Ursache und Wirkung. Die Lehre, dass wir in unseren Handlungen von aussen mechanisch bestimmt seien, wird nie bei einem grossen Dichter dauernde Überzeugung hervorrufen».

[62] *GS, 6,* 202-03, 328: «Die geschichtliche Relativität auch der vollkommensten Form».

[63] *GP,* pág. 8: «Aus dem wirtschaftlichen, sozialen und politischen Leben in den einzelnen Staaten sind dann auch entscheidende Unterschiede ihrer Dichtung hervorgegangen».

[64] *GS, 3,* 47: «mangelte die aus Leben und Gesellschaft entspringende freie Beweglichkeit des Gefühls».

[65] *GS, 5,* 15.

[66] *ED,* págs. 270-71.

[67] *GS, 7,* 186: «Sie drückt sich aus in Stein, auf Leinwand, in Taten oder Worten. Sie objektiviert sich in Verfassung und Gesetzgebung der Nationen... der Kreis, in welchem die Menschen dieses Zeitalters eingeschlossen sind».

[68] *GS, 6,* 235-36.

[69] *GS, 6,* 177. Cf., págs. 237 ss.

[70] *GS, 5,* 224: «In den grossen schöpferischen Perioden tritt eine Steigerung ein, welche aus den früheren Stufen nicht abgeleitet werden kann».

[71] *GS, 6,* 271.

[72] *GS, 6,* 191: «Das abgeblasste Abbild jenes schöpferischen Vorganges».

[73] *GS, 6,* 192-94.

[74] *GS, 6,* 162-63: «Jedes Dichtwerk, das nicht nur vorübergehende Empfindungen ausdrücken, sondern eine andauernde Befriedigung hervorbringen will, [muss] in der Gleichgewichtslage oder in einem Lustzustande, jedenfalss also in einem versöhnenden Endzustande schliessen, läge auch dieser Endzustand nur in dem Gedanken, der über das Leben erhebt».

[75] *GS, 6,* 163: «Von der Tragödie Shakespeares ist oft genug gründlich gezeigt worden, dass sie diesem ästhetischen Prinzip entspricht, und es ist in dem so untechnischen Bau des Faust doch ein einziger Vorteil, dass er ganz und voll diesem Schema des Gefühlsvorgangs entsprechend verläuft. Auch die epische Dichtung... muss einer Sinfonie gleichen, in welcher eine Disharmonie nach der anderen sich auflöst und schliesslich in mächtigen harmonischen Akkorden das ganze ausklingt».

[76] Esto lo destaca y estudia H. A. Hodges, *The Philosophy of Wilhelm Dilthey* (Londres, 1952), pág. 107.

[77] *ED,* pág. 197. «Es erhöht sein Daseinsgefühl».

[78] *GS, 6,* 131: «Die Funktion der Poesie ist... dass sie diese Lebendigkeit in uns erhält, stärkt und wachruft... die ganze Welt als Erlebnis zu geniessen... Lebensgefühl ausstrahlend in der Helle des Bildes».

[79] *GS, 5,* 186: «Der Styl eines Fresko von Michelangelo oder einer Fuge von Bach entspringt aus der Handlung einer grossen Seele, und die Auffassung dieser Kunstwerke teilt der Seele des Geniessenden eine bestimmte Form von Handlung mit, in welcher sie sich erweitert, steigert und gleichsam ausdehnt».

[80] *GP,* 143-144: «Wertlos».

[81] *GP,* pág. 146: «in die freie Sphäre des Allgemeinen erhebt».

[82] *GS, 5,* 275-76: «Erweitert den engen Umkreis von Erleben».

[83] *GS, 6,* 100.

[84] *GP,* pág. 88.

[85] *GS, 7,* 309: «Den Vorgang, in dem wir aus Zeichen, die von aussen gegeben sind, inneres erkennen, nennen wir Verstehen». Cf. *GS, 5,* 318, 332.

[86] *GS, 7,* 191: «Das Verstehen ist ein Wiederfinden des Ich im Du».

[87] *GS, 7,* 148: «Nur was der Geist geschaffen hat, versteht er».

[88] *GS, 5,* 336.

[89] *GS, 6,* 335-36: «Schöpferische Genialität».

[90] *GS, 5,* 278: «Immer etwas Genialisches, d. h. sie erlangt erst durch innere Verwandtschaft und Sympathie einen hohen Grad von Vollendung».

[91] *GS, 7,* 217: «einen Autor besser zu verstehen als er sich selbst verstand». Cf. *GS, 5,* 335.

[92] Dilthey atribuye esta manifestación a Schleiermacher (*GS, 7,* 217), pero F. O. Bollnow la retrotrae hasta Kant. Véase «Was heisst einen Schriftsteller besser verstehen als er sich selbst verstanden hat?», en *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 18* (1940), 117-39.

[93] *GS, 7,* 218: «So ist in allem Verstehen ein Irrationales, wie das Leben ein solches ist».

[94] *GS, 5,* 225: «Die am meisten philosophische Form der Historie».

[95] *GS, 7,* 199: «Die Selbstbiographie ist die höchste und meisten instruktive Form, in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentritt».

[96] *ED,* pág. 267: «Kein Scheltwort [wird] Leben, Natur und Entwickelung Goethes zu Mitteln, seine Werke zu verstehen, herabzudrücken imstande sein».

[97] *Philosophy of Wilhelm Dilthey,* pág. 62.

[98] *GS, 11,* 196: «Pedanten haben sich darüber ereifert, dass wir Heutige in ihr *über* Schriftsteller lesen, anstatt den Schriftsteller *selber*... Als ob man nur das Recht

hätte, eine Geschichte der französischen Revolution zu lesen... wenn man sie gesehen hat».

[99] *GP,* pág. 255: «Das vergleichende Studium des Kunstwerke aller Zeiten und Völker... das Material für eine induktive Ästhetik».

[100] *GS, 11,* 198: «Allgemeine vergleichende Geschichte der Poesie nach ihren Stoffen und Formen... Geschichte des geistigen Lebens».

[101] *GP,* pág. 112: «Der nordische Humor».

[102] *ED,* pág. 373: «Das schöne echt germanische Motiv».

[103] *DD,* pág. 334: «Der ursprüngliche Glaube germanischer Dichter und Denker».

[104] *GP,* pág. 116.

[105] *ED,* pág. 64: «Der eigenste Grundzug der deutschen Denkart, die Innerlichkeit des moralischen Bewusstseins».

[106] *DD,* pág. 335.

[107] *ED,* pág. 337. *ED,* págs. 125-26, 141, 383, 399, 152, 164, etc.

[108] *GP,* pág. 302: «Die Kunst its überall... Freude an der treuen Abbildung eines Wirklichen».

[109] *GP,* pág. 241.

[110] *GP,* pág. 303.

[111] *DD,* pág. 119.

[112] *DD,* pág. 140.

[113] *GS, 5,* 336: «Nach dem Prinzip der Unabtrennbarkeit von Auffassen und Wertgeben ist mit dem hermeneutischen Prozess die literarische Kritik notwendig verbunden, ihm immanent. Es gibt kein Verstehen ohne Wertgefühl —aber nur durch Vergleichung wird der Wert objektiv und allgemeingültig festgestellt».

XV. FRIEDRICH NIETZSCHE

A) Bibliografía

Cito por *Werke,* 19 vols. (Leipzig, 1903-19), como *W.* Hay un valioso *Nietzsche-Register,* ed. de Richard Oehler (Leipzig, 1926), referido a esta edición estándar. Nótese que la ordenación de MSS de los años 1880 bajo el título *Wille zur Macht* (en los vols. XV y XVI) es arbitraria. Cf. *Nietzsches Werke,* ed. de Karl Schlechta, 3 vols. Múnich, 1954-56.

Entre los centenares de libros sobre Nietsche están Charles Andler, *Nietzsche: Sa vie et sa pensée,* 6 vols., París, 1920-31; Ernst Bertram, *Nietzsche: Versuch einer Mythologie,* Berlín, 1922; Karl Jaspers, *Nietzsche: Einführung in das Verständnis seines Philosophierens,* Berlín, 1936; Walter A. Kaufmann, *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Anti-Christ,* Princeton, 1950. Estos son libros destacados, aunque elusivamente diversos en cuanto a método y resultados.

Sobre estética, véase Julius Zeitler, *Nietzsches Ästhetik,* Leipzig, 1900 (inadecuado); Benno Filser, *Die Ästhetik Nietzsche's in der Geburt der Tragödie,* Múnich, tesis, Passau, 1915; y Georg Lukács, «Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Ästhetik», en *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* (Berlín, 1954), págs. 286-317 (marxita; violentamente polémico).

Sobre crítica literaria, véase Ingeborg Beithan (Mrs. Heinrich Henel), *Friedrich Nietzsche als Umwerter der deutschen Literatur,* Heidelberg, 1933 (valioso); W. D. Williams, *Nietzsche and the French,* Oxford, 1952 (útil); y Elizabeth Welt, «Friedrich Nietzsche's Literary Criticism and its European Background», tesis inédita de Yale, 1957.

Otros temas:

Karl Joël, *Nietzsche und die Romantik,* Jena, 1905, 2.ª ed., 1923.

Ernst Howald, *Friedrich Nietzsche und die klassische Philologie,* Gotha, 1920.

Ernst Bertram, «Nietzsches Goethebild», en *Festschrift für Berthold Litzmann,* ed. de Carl Enders (Bonn, 1920), págs. 318-61.

Gerhard Haeuptner, *Die Geschichtsansicht des jungen Nietzsche,* Stuttgart, 1936.

Alfred von Martin, *Nietzsche und Burckhardt,* 3.ª ed., Basilea, 1945.

Erich Heller, «Burckhardt and Nietzsche» y «Nietzsche and Goethe», en *The Disinherited Mind* (Cambridge, Ingl., 1952), págs. 53-69, 73-95.

Maria Bindschedler, *Nietzsche und die poetische Lüge,* Basilea, 1954.

Stanley Hubbard, *Nietzsche und Emerson,* Basilea, 1958. Cf. mi reseña en *Erasmus,* 13 (1960), 134-36.

B) Notas

[1] Véase la bibliografía, arriba.

[2] *W, 1,* 58: «Der ewige Kern der Dinge, das Ding an sich» *W, 1,* 34: «Das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine... Das ewig Leidende und Widerspruchsvolle». Cf. *1,* 49: «Der Urwiderspruch und Urschmerz im Herzen des Ur-Einen». *1,* 42: «Weltgenius». *1,* 45: «Urkünstler der Welt».

[3] *W, 1,* 168. Pág. 45: «Nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt». Cf. *1,* 8, 18.

[4] *W, 1,* 25-26: «Kunsttriebe der Natur... ohne Vermittelung des menschlichen Künstlers». *1,* 24-25: «Die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches».

[5] *W, 1,* 24, 26, 38.

[6] *W, 1,* 28.

[7] *W, 1,* 40.

[8] *W, 1,* 41: «Aus dem Abgrunde des Seins».

[9] *W, 1,* 46: «Bilderfunken um sich aussprüht». *1,* 48: «Entladung der Musik in Bildern». *1,* 48: «Die nachahmende Effulguration der Musik in Bildern und Begriffen».

[10] *W, 1,* 31: «Nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein... Das Zweitbeste... ist bald zu sterben».

[11] *W, 1,* 55: «Unzerstörbar mächtig und lustvoll».

[12] Las teorías del coro son las de A. W. Schlegel y Schiller (en el prefacio a la *Novia de Mesina*). *W, 1,* 58: «verzaubert».

[13] *W, 1,* 50, 52, etc.

[14] *W, 1,* 61-62: «Der dionysische Chor entladet sich immer von neuem wieder in einer apollinischen Bilderwelt... In mehreren aufeinander folgenden Entladungen strahlt dieser Urgrund der Tragödie jene Vision des Dramas aus».

[15] *W, 1,* 70: «Die Neugierde, die lügnerische Vorspiegelung, die Verführbarkeit, die Lüsternheit».

[16] *W, 1,* 74: «Die Grunderkenntniss von der Einheit alles Vorhandenen, die betrachtung der Individuation als des Urgrundes des Übels, die Kunst als die freudige Hoffnung, dass der Bann der Individuation zu zerbrechen sei, als die Ahnung einer wiederhergestellten Einheit».

[17] *W, 1,* 77, 78, 86, 97, 100, 108: «Die tragische Erkenntnis... braucht als Schutz und Heilmittel die Kunst».

[18] *W, 1,* 109: «Der musik-treibende Sokrates». Fin de la sección 15.

[19] *W, 1,* 130 ss., 138, 140, 153, 168: «Selbst das Hässliche und Disharmonische [ist] ein künstlerisches Spiel, welches der Wille, in der ewigen Fülle seiner Lust, mit sich selbst spielt».

[20] *W, 1,* 20, 32, 33.

[21] *W, 1,* 48: «Der Wille is das an sich Unästhetische».

[22] *W, 9,* 34: «Das Zerrbild des antiken Musikdramas».

[23] Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* (Leipzig, 1872), *4,* 69 ss., sobre Edipo.

[24] *W, 9,* 140; *W, 9,* 33-52; *17,* 291-326.

[25] Howald, *Nietzsche,* pág. 7 (y véase n. 33 a la pág. 40) considera los logros filológicos de Nietzsche «corrientes», y sus conclusiones, «incorrectas».

[26] F. Schlegel, *Prosaische Jugendschriften,* ed. de J. Minor (2 vols., Viena, 1882), *1,* 140, 241 ss. Schelling, *Sämtliche Werke* (Stuttgart, 1856-61), Abt. II, Vol. 4, pág. 25, *Philosophie der Offenbarung,* habla del éxtasis apolíneo como diferente del dionisíaco por ser «zugleich trunken und nüchtern». Véase Otto Kein, *Das Apollinische und Dionysische bei Nietzsche und Schelling* (Berlín, 1935), pág. 13.

[27] Véase W. Rehm, *Griechentum und Goethezeit,* 3.ª ed., Berna, 1952. W. Rehm, *Götterstille und Göttertrauer,* Berna, 1951. Para un enfoque moderno, véase Walter F. Otto, *Dionysus: Mythos und Kultus,* Frankfurt am Main, 1933.

[28] Ulrich von Wilamowitz-Möllendorf, *Zukunftsphilologie!* (Berlín, 1872), página 23: «Wer ist darin [den Choephoren], wer ist in Schutzflehenden Eumeniden Persern, wer ist in Aiax Elektra Philoktetes tragischer avatâra des Dionysos Zagreus?».

[29] *W, 18,* 1-198, publicado por vez primera en 1907. Este curso, al que no se ha prestado ninguna atención, contiene interesantes reflexiones sobre el público grie-

go, el crecimiento del público lector, la procedencia social de los escritores griegos, y un decidido rechazo de las ideas de Friedrich Schlegel sobre la evolución de los géneros en Grecia. «La historia es irracional, impredecible» (pág. 169); la decadencia es habitual, los grandes artistas son excepciones.

[30] *W, 18,* 42: «Dem Menschen... geht momentan eine ganz verklärte Ordnung der Dinge auf; Schuld, Schicksal, Untergang des Helden sind nur Mittel, um jenen Blick in die verklärte Welt zu tun».

[31] *W, 1,* 4: «Bilderwütig und bilderwirrig».

[32] Por ej., *W, 1,* 156; *2,* 192-93; *5,* 110 (donde, de manera bastante extraña, se interpreta a Aristóteles atribuyéndole el deseo de que la tragedia excite la compasión y el temor); *8,* 222; *9,* 45, 267, etc.

[33] *W, 2,* 134: «Ahnungen»; *2,* 221.

[34] *W, 2,* 166: «Ein zurückbleibendes Wesen, weil er beim Spiel stehen bleibt, welches zur Jugend und Kindheit gehört».

[35] *W, 7,* 257; *2,* 192 «zügellos»; *3,* 171-72; *18,* 147; *7,* 108; *18,* 145; *5,* 35 «Kammerdiener irgendeiner Moral»; *5,* 118; *5,* 311-12.

[36] *W, 6,* 125: «Die Dichter lügen zuviel». *6,* 188: «Ach, es giebt so viel Dinge zwischen Himmel und Erde, von denen sich nur die Dichter etwas haben träumen lassen».

[37] *W, 3,* 105: «Betrüger». *6,* 437: «Dass ich verbannt sei von aller Wahrheit, Nur Narr! Nur Dichter!» *5,* 163: «Gott ist tot». *5,* 271; *6,* 12, y *passim.*

[38] *W, 3,* 57: «phantastische Nationalökonomen... an dem schönen Menschenbilde weiterdichten».

[39] *W, 3,* 95: «Alles Hässliche verbergen oder umdeuten».

[40] *W, 16,* 272: «das grosse Stimulans des Lebens». *16,* 268: «Ein tonicum». *16,* 247: «Bejahung, Segnung, Vergöttlichung des Daseins».

[41] *W, 16,* 273: «Göttlicher... mehr wert».

[42] *W, 8,* 122-23: «Rausch... Das Verwandeln-müssen ins Vollkommene».

[43] *W, 16,* 101: «Kunst als Wille zur Überwindung des Werdens, als Verewigen».

[44] *W, 7,* 53: «Die Entmännlichung der Kunst». *7,* 418: «Jene eigentümliche Süssigkeit und Fülle... Aufgehoben... Transfiguriert». Nietzsche fue el primero (1878) en usar el término «sublimación» en el sentido corriente. El amor es «sublimierte Geschlechtlichkeit» (*W, 3,* 52).

[45] *W, 8,* 172; *16,* 391 ss.

[46] *W, 16,* 392, 372: «Dieser Pessimismus der Stärke endet mit einer Theodiceen, d. h. mit einem absoluten Ja-sagen zu der Welt».

[47] *W, 16,* 272: «Kunst ist die Erlösung des Erkennenden... des Handelnden... des Leidenden, —als Weg zu Zuständen, wo das Leiden gewollt, verklärt, vergöttlicht wird, wo das Leiden eine Form der grossen Entzückung ist».

[48] *W, 14,* 135: «Eine im höchsten Grade interessierte, und rücksichtslos interessierte Zurechtmachung der Dinge... eine wesentliche Fälschung... der aesthetische Zuschauer gestattet ein Überwältigen».

[49] *W, 14,* 134: «Das Entzücken, jetzt in unserer Welt zu sein, die Angst vor dem Fremden loszusein!».

[50] *W, 16,* 230: «Gegensätze sind gebändigt, das höchste Zeichen von Macht, nämlich über Entgegengesetztes».

[51] *W, 16,* 270: «Die überwältigenden Künstler, welche einen Consonanz-Ton aus jedem Conflikte erklingen lassen».

[52] *W, 5,* 10: «Eine spöttische, leichte, flüchtige, göttlich unbehelligte, göttlich künstliche Kunst... eine Kunst für Künstler, nur für Künstler». *5,* 143: «Eine übermütige, schwebende, tanzende, spottende, kindische und selige Kunst».

[53] La relación entre Emerson y Nietzsche ha sido estudiada por Hubbard, *Nietzsche und Emerson,* y por Eduard Baumgarten, «Mitteilungen und Bemerkungen über den Einfluss Emersons auf Nietzsche», en *Jahrbuch für Amerikastudien,* ed. de W. Fischer (Heidelberg, 1956), *1,* 93-152, pero el intento de demostrar un «influjo radical y penetrante» (Baumgarten, pág. 94) me parece totalmente errado. Algunas composiciones de Nietzsche cuando tenía 17 años muestran su influjo sobre el concepto de hado, y más tarde Nietzsche anotó y extractó algunos de los *Essays* de Emerson, frecuentemente con aprobación. Sin embargo, la profunda diferencia entre Emerson, neoplatónico optimista, y Nietzsche parece innegable. Véase mi reseña de Hubbard en *Erasmus, 13* (1960), 134-36.

[54] *W, 8,* 117: «Dante —oder die Hyäne, die in Gräbern dichtet»; *16,* 269, donde la *Divina Commedia* (sin duda sólo el *Inferno*) es considerada como manifestación de regocijo en la tragedia, actitud característica de períodos y caracteres fuertes.

[55] *W, 9,* 445. *10,* 481: «Eins der schädlichsten Bücher».

[56] *W, 7,* 178: «Spanisch-maurisch-sächsische Geschmacks-Synthesis». *3,* 84: «Ein Bergwerk voll einer Unermässlichkeit an Gold, Blei und Geröll».

[57] *W, 5,* 128-29.

[58] *W, 3,* 76-78; *16,* 260; *3,* 72; *11,* 105. Sobre la historia del término barroco, véase mi «The Concept of baroque in Literary Scholarship», *Journal for Aesthetics, 5* (1946), 77-109, reimpreso en *Concepts of Criticism,* New Haven, 1963. Pasé por alto a Nietzsche.

[59] *W, 15,* 34: «nicht ohne Ingrimm gegen ein wüstes Genie wie Shakespeare».

[60] *W, 2,* 201.

[61] *W, 15,* 208-09.

[62] *W, 2,* 202, 432-33; *5,* 136: «Vollender des höfischen Geschmacks».

[63] *W, 3,* 310: «Mehr wirkliche Gedanken als alle Bücher deutscher Philosophen zusammengenommen».

[64] *W, 8,* 220: «Die Verderbnis Pascal's, der an die Verderbnis seiner Vernunft durch die Erbsünde glaubte, während sie nur durch sein Christentum verdorben war».

[65] *W, 3,* 265.

[66] *W, 11,* 109-110; *3,* 225; *1,* 207. *1,* 83: «Nebentrieb». *7,* 47: «Die Freigeisterei, die Flucht aus Deutschland».

[67] *W, 3,* 260-61: «Etwas Wundes und Unfreies... Er wünschte die grosse Flamme, und diese brach nie hervor».

[68] *W, 8,* 27; *9,* 248; *3,* 263, 266. *1,* 540: «Versetzte Volks-Beredsamkeit».

[69] *W, 1,* 207. *4,* 108: «Ein weicher, gutartiger, silbern glitzernder Idealismus... schön nach einem schlechten verschwommenen Geschmack».

[70] *W, 8,* 163: «Er disciplinierte sich zur Ganzheit, er schuf sich». Cf. *10,* 279.

[71] *W, 3,* 264; *2,* 203; *1,* 502; *3,* 127; *7,* 47: «Eine Mischung aus Steifheit und Zierlichkeit».

[72] *W, 8,* 162: «Ein europäisches Ereignis». *3,* 265: «Ein Zwischenfall ohne Folgen».

[73] *W, 8,* 163: «Ein solcher freigewordner Geist steht mit einem freudigen und vertrauenden Fatalismus mitten im All, im Glauben, dass nur das Einzelne verwerflich ist, dass im Ganzen sich Alles erlöst und bejaht —er verneint nicht mehr... Aber ein solcher Glaube ist der höchste aller möglichen Glauben: ich habe ihn auf den Namen des Dionysos getauft».

[74] *W, 8,* 117. *8,* 162: «Ein Hinaufkommen zur Natürlichkeit».

[75] *W, 15,* 213-16, cf. 209.

[76] *W, 1,* 424-25: «Die heilige Natur».

[77] *W, 3,* 62-65: «Zucht, Geschlossenheit, Charakter, Beständigkeit der Absichten, Überschaulichkeit, Schlichtheit, Haltung in Gang und Miene... Der freieste Schriftsteller aller Zeiten... seine Eichhorn-Seele».

[78] *W, 5,* 324-27.

[79] *W, 4,* 189-90; *10,* 464. *1,* 190: «Der Carneval aller Götter und Mythen».

[80] Carta fechada el 19 de octubre de 1861 (cuando Nietzsche tenía 15 años) defendiendo a Hölderlin, su «Lieblingsdichter», en *Werke,* ed. de K. Schlechta (Múnich, 1956), *3,* 95-98. *W, 14,* 249-50: «Ich bin hart genug, um über deren Zugrundegehn zu lachen».

[81] *W, 3,* 254: «Ein Verhängnis —ein Verhängnis im Schlafrock».

[82] *W, 10,* 464: «Eine Gelehrten-Bewegung». *4,* 190: «Die Historie, das Verständnis des Ursprungs, und der Entwicklung, die Mitempfindung für das Vergangne».

[83] *W, 15,* 35-36.

[84] *W, 15,* 35; *14,* 173; pero nótese la anterior condena de su prosa, en *10,* 264.

[85] *W, 8,* 23. Nietzsche se apoya en «La Théorie de la décadence», de Paul Bourget, en *Essais de psychologie contemporaine,* París, 1883.

[86] *W, 15,* 143. *16,* 248-49: «Falschmünzerei».

[87] *W, 8,* 122. *14,* 183: «Eine Art von *'fait-alisme'*, welcher jetzt über Frankreich herrscht».

[88] *W, 14,* 197-98.

[89] *W, 7,* 154: «Nur aufgeputzte Skepsis und Willenslähmung». *8,* 135: «Lieber gar keinen Zweck als einen moralischen Zweck».

[90] *W, 8,* 117-18; *7,* 74-75; *16,* 247. *8,* 117: «Die Freude zu stinken».

[91] *W, 15,* 38; *14,* 181. *8,* 194-95: «Der Hass gegen das Leben... schöpferisch».

[92] Ida Rothpelz, después Mrs. Overbeck, que había traducido a Sainte-Beuve, leía francés con Nietzsche en Basilea (Williams, *Nietzsche and the French,* pág. 8). *W, 14,* 179-80; *7,* 74. *8,* 118-19: «Ein Genie der médisance... Kritiker ohne Massstab... Historiker ohne Philosophie».

[93] *W, 7,* 60: «Dieser letzte grosse Psycholog». 226: «ein wunderlicher Epikureer... Entdecker dieser (europäischen) Seele».

[94] *W, 15,* 34. *14,* 179: «Der erste lebende Historiker Europa's»; *14,* 182: «starke, expressive, Typen». Hay tres cartas de Taine, reconociendo el recibo de libros de

Nietzsche, más bien cautamente, en *H. Taine: Sa Vie et sa correspondance* (París, 1907), *4,* 220, 241, 276. Cartas de Nietzsche en *Gesammelte Briefe* (5 vols., Berlín, 1905), *3,* págs. 195-206.

[95] *W, 8,* 126-27: «Carlyle betäubt Etwas in sich durch das *fortissimo* seiner Verehrung für Menschen starken Glaubens... er bedarf des Lärms... Eine beständige leidenschaftliche Unredlichkeit gegen sich». Por otra parte Carlyle es llamado «ein alter anmaasslicher Wirr- und Murrkopf» (*W, 4,* 249); y en la lista, bien conocida, de «Meine Unmöglichen» (*8,* 117) es definido como «Pessimismus als zurückgetretenes Mittagessen».

[96] *W, 8,* 120-21, 117: «Die beleidigende Klarheit».

[97] *W, 8,* 158: «Der einzige Psychologe... von dem ich Etwas zu lernen hatte: er gehört zu den schönsten Glücksfällen meines Lebens, mehr selbst noch als die Entdeckung Stendhal's». Cf. *8,* 48-49, 255; *14,* 371; *15,* 313: *16,* 188, 222. Thomas Mann está completamente equivocado cuando considera «The pale Criminal» en *Zarathustra* (1883) un retrato de Dostoievski, o cuando deriva la doctrina del Eterno Retorno de la conversación del Diablo con Iván en *Los hermanos Karamazov* («Nietzsches Philosophie», en *Neue Studien,* Estocolmo, 1948, págs. 78, 89). *Los hermanos* ni siquiera estaba traducido por entonces.

[98] G. Brandes, *F. Nietzsche* (Londres, 1914), contiene correspondencia traducida (págs. 62-97). Karl Strecker, *Nietzsche und Strindberg mit ihrem Briefwechsel* (Múnich, 1921), contiene 4 cartas y 2 notas de Nietzsche.

[99] *W, 15,* 59: «Eine typische alte Jungfer... das gute Gewissen, die Natur in der Geschlechtsliebe zu vergiften».

[100] *W, 1,* 314, 183: «Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäusserungen eines Volkes».

[101] *W, 1,* 170: «Deutscher Genius, deutscher Geist». *7,* 164: «Der reine und kräftige Kern des deutschen Wesens».

[102] *W, 1,* 279-80.

[103] *W, 1,* 354-55, 356, cf. *7,* 176-78; *15,* 103. *1,* 186: «Bildungsphilister» (1873). *1,* 313: «Wandelnde Encyklopädien». *1,* 343: «Allzu helles, allzu plötzliches, allzu wechselndes Licht».

[104] *W, 9,* 344-45; *16,* 301; *9,* 363-64.

[105] *W, 16,* 301; 1, 325; *1,* 456-57. *5,* 318-20: «Jeder Specialist hat seinen Buckel».

[106] *W, 13,* 23: «Philosophie... die allgemeinste Form der Historie... Versuch das heraklitische Werden irgendwie zu beschreiben».

[107] *W, 5,* 300-01; *7,* 210; *13,* 10.

[108] Sugerencia de Karl Hillebrand, que reseñó la *Meditation.* Véase *Zeiten, Völker und Menschen* (Estrasburgo, 1892), *2,* 312.

[109] *W, 1,* 299: «mythische Fiction». *1,* 302: «Lasst die Toten die Lebendigen begraben».

[110] *W, 1,* 306: «Das widrige Schauspiel einer blinden Sammelwut».

[111] *W, 1,* 307-08: «Jede Vergangenheit aber ist wert, verurteilt zu werden».

[112] *W, 1,* 357. *1,* 305: «Die Vergangenheit selbst leidet».

[113] *W, 1,* 379.

[114] *W, 1,* 339: «Zum Kunstwerk umgebildet, reines Kunstgebilde».

[115] *W, 1,* 382, 384: «Eine Einhelligkeit zwischen Leben, Denken, Scheinen und Wollen».

[116] *W, 7,* 176-77: «Die Fähigkeit, die Rangordnung von Wertschätzungen schnell zu erraten».

[117] *W, 1,* 326. *7,* 159: «Die Sicherheit der Wertmaasse, die bewusste Handhabung einer Einheit von Methode, den gewitzten Muth, das Alleinstehn und Sich-verantworten-können».

[118] *W, 2,* 252. *4,* 10: «Sich Zeit lassen, still werden, langsam werden—, als eine Goldschmiedekunst und -Kennerschaft des Wortes».

[119] *W, 7,* 159: «Jenes Werk entzückt mich: wie sollte es nicht schön sein?».

[120] *W, 1,* 309.

[121] *W, 5,* 124.

[122] *W, 3,* 257.

[123] *W, 7,* 47-48. Cf. *3,* 252.

[124] *W, 1,* 259 ss.

[125] *W, 8,* 64: «Ein Mangel an Rechtschaffenheit». Cf. *14,* 313.

[126] *W, 16,* 237-38. *15,* 389: «Der grosse Stil... Ausdruck des 'Willens zur Macht' selbst». *7,* 117: «Tyrannei solcher Willkür-Gesetze». *16,* 265: «Kälte, Lucidität, Härte... Logik vor Allem».

[127] *W, 6,* 19: «Man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können».

XVI. GEORG BRANDES

A) Bibliografía

Utilizo traducciones alemanas e inglesas:

Aesthetische Studien, Charlottenburg, 1900, ed. original 1868. La traducción de Alfred Forster está incompleta.

Soren Kierkegaard, Leipzig, 1879, ed. original 1877.

Moderne Geister, Francfort del Meno, 1882.

Menschen und Werke, Francfort del Meno, 1894.

Henrik Ibsen. Björnstjerne Björnson. Critical Studies, Nueva York, 1899.

Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 6 vols., Charlottenburg, 1900. Los 4 primeros vols. trad. por Adolf Strodtmann; el vol. V, por W. Rudow, y el VI, por A. v. d. Linden. Citados como sigue:

Vol. I: *Die Emigrantenliteratur.* II: *Die romantische Schule in Deutschland.* III: *Die Reaktion in Frankreich.* IV: *Der naturalismus in England.* V: *Die romantische Schule in Frankreich.* VI: *Das junge Deutschland.*

William Shakespeare, trad. ing. de W. Archer y Diana White, Londres, 1902.

Gestalten und Gedanken, Múnich, 1905.

Goethe, trad. de Erich Holm y Emilie Stein, Berlín, 1922.

Voltaire, trad. de Otto Krieger y Pierce Butler, 2 vols., Nueva York, 1930.

Comentario:

Dr. Puls, Flensburg, «Wie Georg Brandes deutsche Literaturgeschichte schreibt», en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen,* Año XLII, *80* (1888), 1-24.

Oskar Seidlin, «Georg Brandes», en *Journal of the History of Ideas, 3* (1942), 415-42, reimpreso en sus *Essays in German and Comparative Literature* (Chapel Hill, 1961), págs. 1-29.

Henning Fenger, *Georg Brande's Laereår,* Copenhague, 1955; sumario en inglés, págs. 471-74.

La introducción de Kurt Bergel a *Georg Brandes und Arthur Schnitzler: Ein Briefwechsel* (Berna, 1956), págs. 11-51.

Bengt Algot Sörensen, «Über die Schönheitsauffassung von Georg Brandes», en *Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* ed. de H. Lützeler, *3* (1958), 225-44.

En las notas que siguen me ha parecido útil citar los pasajes originales daneses, aunque leo las obras en trad. alemana o inglesa. Los originales los proporcionó Mrs. Iba Brown.

B) Notas

[1] *New York Times* (18 de junio de 1914), de Bergel, pág. 204.

[2] *The Letters of Sir Walter A. Raleigh,* ed. de Lady Raleigh (Londres, 1926), *2,* 281. Carta a Mrs. A. H. Clough, 2 de octubre de 1905.

[3] Nietzsche, *Gesammelte Briefe* (Berlín, 1905), *3,* 274. Carta fechada el 2 de diciembre de 1887. Brandes protesta contra «Cultur-Missionär» en una carta del 17 de diciembre de 1887, y Nietzsche lo defiende en otra carta del 8 de enero de 1888: *ibid.,* págs. 277, 279.

[4] *L'Ecole romantique en France,* trad. del alemán por A. Topin, París, 1902.

[5] *Die Emigrantenliteratur,* págs. 1, 4.

[6] *Das junge Deutschland,* pág. 406: «hint bibelske Glædesaar» (Brandes, *Samlede Skrifter,* Copenhague, 1899-1910, *6,* 678).

[7] Véase *Emigrantenliteratur,* págs. 6-16; *Die romantische Schule in Deutschland,* págs. 6-18 y *passim.*

[8] *Die romantische Schule in Deutschland,* pág. 2.

[9] *Emigrantenliteratur,* pág. 6: «den sætter Problemer under Debat» (*Samlede Skrifter, 4,* 5).

[10] *Die romantische Schule in Frankreich,* pág. 331: «Tendens»; «Tidsalderens Aand»; «al sand Poesis Livsblod» (*Samlede Skrifter, 6,* 55).

[11] *Das junge Deutschland,* pág. 359. *Kierkegaard,* pág. 176.

[12] *Der Naturalismus in England,* pág. 137: «fra vor Tids Højde»; «Personlighedens Frigørelse fra de tilfældige Overleveringer» (*Samlede Skrifter, 5,* 379). Página 140: «være uberørt af Videnskabens Gang» (*Samlede Skrifter, 5,* 381).

[13] *Emigrantenliteratur,* pág. 32: «at opleve det nittende Aarhundredes Videnskabelighed»; «en ny Tro» (*Samlede Skrifter, 4,* 26). Pág. 102: «paa højere Udviklingsstadier af den franske Literatur» (*Samlede Skrifter, 4,* 71).

[14] *Die romantische Schule in Frankreich,* pág. 313: «det er Kritiken, som flytter Bjerge, alle Autoritetstroens, Fordommenes, den idéløse Magts og den døde Overleverings Bjerge» (*Samlede Skrifter, 6,* 295).

[15] *Die romantische Schule in Deutschland,* pág. 3.

[16] Véase *Correspondance,* ed. de Paul Krüger (Copenhague, 1952), *1,* especialmente 20-21; y *Erinnerungen: Kindheit und Jugend* (Munich, 1907), págs. 177-78, 345 ss.

[17] *Reaktion in Frankreich,* pág. 146: «Der fandtes i Frankrig under Kejserdømmet ingen Poesi» (*Samlede Skrifter, 5,* 122).

[18] *Naturalismus in England,* págs. 162-99. *Das junge Deutschland,* págs. 384-406. *Reaktion in Frankreich,* págs. 129-45, 181-207. *Das junge Deutschland,* págs. 298-303.

[19] *Emigrantenliteratur,* págs. 103, 125. Págs. 47-48: «en hel Tidsalders Lidenskaber, Længsler og Kvaler har fundet deres Udtryk» (*Samlede Skrifter, 4,* 34). Páginas 56-57: «Bebudelsens Poesi [er] afløst af Skuffelsens»; «Han er tungsindig øg Menneskehader. Han danner Overgangen fra Goethes Werther til Byron's Giaur og Korsar» (*Samlede Skrifter, 4,* 41).

[20] *Ibid.,* págs. 9-11: «I al deres Skønhed er de for uvirkelige og fordædlede til mere end ufuldkomment at afspejle den tid, i hvilken de blev til» (*Samlede Skrifter, 4,* 9).

[21] Para la mayoría de las pruebas adversas véase el artículo de Puls (pseudónimo) citado en la bibliografía. Puls no ve (o no quiere decir) que algunos de los efectos grotescos son debidos a la retraducción del danés.

[22] *Die romantische Schule in Deutschland,* pág. 191: «Stræben, Vilje, Beslutning»; «Naturside og natside» (*Samlede Skrifter, 4,* 351).

[23] *Die Reaktion in Frankreich,* págs. 197, 239-47.

[24] *Der Naturalismus in England,* págs. 7, 49, 43.

[25] *Ibid.,* págs. 85, 87. Pág. 92: «Sødme; hver Linje har en Honningdraabes Smag og Vægt» (*Samlede Skrifter, 5,* 343).

[26] *Ibid.,* pág. 199: «en af de ypperste og mest musikalske, som nogensinde har levet» (*Samlede Skrifter, 5,* 430).

[27] *Ibid.,* págs. 226-27: «større og varigere Betydning for Menneskeaandens Frigørelse» (*Samlede Skrifter, 5,* 452).

[28] *Ibid.,* págs. 294, 337, 371, 394.

[29] *Die romantische Schule in Frankreich,* pág. 373: «den største literære Skole vort Aarhundrede har set» (*Samlede Skrifter, 6,* 339).

[30] *Ibid.,* págs. 23-24: «saa er alle de franske romantikere Klassikere. Mérimée er en Klassiker, Gautier en Klassiker, George Sand en Klassiker, ja selv Victor Hugo er klassisk» (*Samlede Skrifter, 6,* 24).

[31] *Ibid.*, pág. 105: «en kvindelig Genius, saa betydelig, saa fuldstændig, at aldrig før i Verdenshistorien nogen Kvinde havde vist sig i Besiddelse af saa rig en Skaberkraft» (*Samlede Skrifter, 6,* 106).

[32] *Ibid.*, pág. 173.

[33] *Das junge Deutschland,* pág. 164.

[34] *Ibid.*, págs. 147, 138. Pág. 173: «det vittigste Menneske, der har levet» (*Samlede Skrifter, 6,* 486).

[35] *Die romantische Schule in Frankreich,* pág. 285. Pág. 307: «forstod bag Papiret at opdage Mennesket» (*Samlede Skrifter, 6,* 289). Pág. 309: esta sección parece idéntica a un artículo publicado por primera vez en 1869 y reimpreso en *Kritiker og Portraiter,* 1870. Véase Fenger, págs. 432, 435.

[36] Citado por Sörensen, págs. 233-34.

[37] Para juicios cf. A. Bärthold, *Die Bedeutung der ästhetischen Schriften Søren Kierkegaards in Bezug auf G. Brandes's Søren Kierkegaard, ein literarisches Charakterbild* (Halle, 1879), y Aage Henriksen, *Methods and Results of Kierkegaard Studies in Scandinavia* (Copenhague, 1951), págs. 22-30.

[38] Kierkegaard, págs. 95, 188: «kan eller vil ikke forstaae at den nyere Literaturs Historie er identisk med dens Frigørelse fra Traditionens moralske og religiøse Forestillinger» (Brandes, *Søren Kierkegaard,* Copenhague, 1877, pág. 212).

[39] *Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson* (Nueva York, 1899), pág. 4: «noget Krigerisk, Oprørsk, Voldsomt og Tungsindigt» (*Samlede Skrifter, 3,* 242), pág. 28: «legemliggjorte Begreber» (ed. danesa, pág. 264). Pág. 25: «Mangel paa Motivering» (Danish ed., pág. 261). Pág. 36: «hverken skønt eller sandt» (ed. danesa, pág. 271).

[40] *Ibid.*, pág. 69: «et medfødt Hang til hemmelighedsfuld Tro og et ligesaa oprindeligt Anlag til skærende, tør Forstandighed» (*Samlede Skrifter, 3,* 298). Pág. 80: «at alt som han er bleven mere nutidig, er han bleven en stedse større Kunstner» (ed. danesa, pág. 309).

[41] *Ibid.*, pág. 105: «Hedda er... en af Ibsens gamle romantiske Sagnskikkelser som Amazone i moderne Ridedragt» (*Samlede Skrifter, 3,* 331). Es Bengt en *The Feast of Solhaus,* y Gunnar, en *Love's Comedy.*

[42] *Ibid.*, pág. 112: «at det jo dog aldeles ingen Maalestok er for en Bygmesters storhed, om han bliver svimmel paa Vejen til et Kirketaarns Spir» (*Samlede Skrifter, 3,* 337).

[43] *Ibid.*, pág. 114: «Naturalisme og Symbolisme trivedes godt i Forening» (*Samlede Skrifter,* 3, 339).

[44] El ensayo sobre Flaubert, en *Moderne Geister* (Francfort, 1882), págs. 281-336. Sobre Zola y Maupassant, véase *Menschen und Werke* (Francfort, 1894), págs. 225-60, 261-92.

[45] *Französische Persönlichkeiten* (Múnich, 1900), págs. 459, 465. Pág. 460: «fransk Poesi i det 19de Aarhundredes Slutning [er] blevet den dunkleste Poesi i Europa» (*Samlede Skrifter, 7,* 266).

[46] *Menschen und Werke,* págs. 345-60, sobre Tolstoi.

[47] Sobre Dostoievski, véase *Menschen und Werke,* págs. 309-44. La carta de Brandes a Nietzsche, del 16 de noviembre de 1888, en *Gesammelte Briefe, 3,* 319-20: «Er ist ein grosser Poet, aber ein abscheulicher Kerl, ganz christlich in seinem Ge-

fühlsleben und zugleich ganz *sadique.* Alle seine Moral ist was Sie Sklavenmoral getauft haben».

[48] *Menschen und Werke,* págs. 300, 301-01.

[49] Cf. *Friedrich Nietzsche* (Nueva York, sin fecha), trad. de A. G. Chater. Cito por *Menschen und Werke,* págs. 137-224. Pág. 137 (2 de diciembre de 1887): «Das gescheuteste Wort, das ich bisher über mich gelesen habe».

[50] *Ibid.,* págs. 191, 200-01.

[51] «August Strindberg», en *Menschen und Werke,* págs. 482-502. La correspondencia entre Nietzsche y Strindberg, en *Gesammelte Briefe, 3.*

[52] *William Shakespeare,* pág. 689: «Forfatteren har ment, at naar vi besidder omtrent fyrretyve vægtige Skrifter af en Mand, saa er det udelukkende vor egen Fejl, ifald vi intetsomhelst véd om ham. Digteren har nedlagt sin hele Personlighed i disse Skrifter. Det gælder da kun om, at ve forstaar at læse, saa finder vi ogsaa ham selv i dem». (*Samlede Skrifter, 9,* 268).

[53] *Ibid.,* págs. 45, 225. Pág. 34: «Det vilde ganske vist være urimeligt at tillægge løsrevne Repliker af forskelligartede Skuespil Værd som selvbiografiske Vidnesbyrd» (*Samlede Skrifter, 8,* 41). Pág. 349: «det gror indenfra, udspringer af en overmægtig Følelse i Frembringerens Sind» (ed. danesa, *8,* 407). Pág. 363: «Alt havde han oplevet som Hamlet» (ed. danesa, *8,* 424).

[54] *Ibid.,* págs. 433, 141, 533.

[55] *Ibid.,* pág. 302: «Her alene hører vi ham bekende» (*Samlede Skrifter, 8,* 355). Pág. 463: «Gentleman, stor Grundejer og Tiende-Forpagter; men i ham levede Kunstner-Zigøjneren, der passede for Tatersken, endnu» (ed. danesa, *8,* 538).

[56] *Ibid.,* pág. 555. Pág. 525: «en grund-angelsachsisk Nerve... den Nerve, der er Livsnerven i Swift, Livsnerven i Hogarth, Livsnerven i enkelte af Byrons ypperste Ting» (*Samlede Skrifter, 9,* 63).

[57] *Ibid.,* pág. 626: «det elskeligste, værdifuldeste, kvindelige Væsen, som Shakespeare har frembragt» (*Samlede Skrifter, 9,* 190). Pág. 617: «Hvad har Shakespeare ment med dette Drama?»: «Hvad drev ham til at skrive» (ed. danesa, *9,* 178). Págs. 620-21: «Formaalsmoralen... Alle de værdifulde Personer begaar saaledes Bedragerier, Voldsomheder, Løgne, ja lever et helt liv i gennemført Usandhed uden at blive ringere derved. Lasterne bestænker dem uden at plette dem... Rent personlige Indtryk» (ed. danesa, *9,* 183-84).

[58] *Ibid.,* pág. 123: «Man sporer Begynderen i den Maade, hvorpaa Shakespeare her lader Begivenheder og Personer tale for sig selv uden Forsøg paa at rykke dem ind under et Hovedsynspunkt. Han skjuler sig altfor afgjort bag sit Værk» (*Samlede Skrifter, 8,* 142).

[59] *Ibid.,* pág. 425: «et af Shakespeares mindre interessante, ikke kunstnerisk, men rent menneskeligt set. Det er et right, højst moralsk Melodrama; men kun paa enkelte Punkter føler jeg Shakespeares Hjerte bankende deri» (*Samlede Skrifter, 8,* 494).

[60] *Voltaire:* sobre Pascal, *1,* 204.

[61] *Goethe,* págs. 558, 438, 396, 194; prefacio, págs. VI-VII.

[62] *Ibid.,* pág. 511: «Literaturens Historie [var] noget om Bøger. Disse Linjers Forfatter har den Svaghed og Styrke, at han interesserer sig mere for Mennesker

end for Bøger og gerne ser lige tvers gennem Bogen ind i Mennesket» (Brandes, *Wolfgang Goethe,* Copenhague, 1915, *2,* 231).

[63] *Das junge Deutschland,* pág. 413.

XVII. EL MOVIMIENTO ESTÉTICO INGLÉS

A) Bibliografía

Bibliografía general sobre el movimiento estético:

Albert J. Farmer, *Le Mouvement esthétique et 'décadent' en Angleterre (1873-1900),* París, 1931; poco sobre crítica.

Louise Rosenblatt, *L'Idée de l'art pour l'art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne,* París, 1931.

Madeleine L. Cazamian, *Le Roman et les idées en Angleterre,* Vol. II, *L'Anti-intellectualisme et l'esthétisme (1880-1900),* París, 1935.

Ruth Zabriskie Temple, *The Critic's Alchemy: A Study of the Introduction of French Symbolism into England,* Nueva York, 1953; capítulo interesante sobre Swinburne.

Sobre Swinburne: Cito *The Complete Works of Algernon Charles Swinburne,* ed. de Sir E. Gosse y T. J. Wise, Edición Bonchurch (20 vols., Londres, 1925-27), como *B.*

The Swinburne Letters, ed. de Cecil Y. Lang, vols. 1-2, 1854-75, New Haven, 1959.

Sobre Swinburne, libros generales:

Paul de Reul, *L'Œuvre de Swinburne,* Bruselas, 1922.

G. Lafourcade, *La Jeunesse de Swinburne,* 2 vols., París, 1928.

C. K. Hyder, *Swinburne's Literary Career and Fame,* Durham, N. C., 1933.

Sobre crítica:

A. Löhrer, *Swinburne as Kritiker der Literatur,* Zurich, tesis, Weida i. Thür, 1925.

Ruth C. Child, «Swinburne's Mature Standards of Criticism», *PMLA, 52* (1937), 870-79.

C. K. Hyder, «Swinburne: *Changes of Aspect* and *Short Notes*», *PMLA, 58* (1943), 223-44; imprime MSS inéditos.

T. E. Connolly, «Swinburne's Theory of the End of Art», *ELH, 19* (1952), 277-90.

Oscar Maurer, «Swinburne vs. Furnivall», en *The University of Texas Studies in English, 31* (1952), 86-96.

Sobre Pater: Cito por la ed. Library (10 vols., Londres, Macmillan, 1924), abreviando los títulos de los volúmenes:

Re.: The Renaissance: Studies in Art and Poetry, 1.ª ed., 1873.

Mar.: Marius the Epicurean: His Sensations and Ideas, 1.ª ed., 2 vols., 1885.

App.: Appreciations, with an Essay on Style, 1.ª ed., 1889.

Plato: Plato and Platonism, 1.ª ed., 1893.

Greek: Greek Studies: A Series of Essays, 1.ª ed., 1895.

Misc.: Miscellaneous Studies, ed. de C. L. Shadwell, 1.ª ed., 1895.

Gaston: Gaston de Latour, An Unfinished Romance, ed. de C. L. Shadwell, 1896 (primero en serie, en 1888).

Guardian: Essays from 'The Guardian', 1.ª ed., 1901 (publicados en 1896-1900).

Artículos no coleccionados se citan por *Sketches and Reviews,* ed. de Albert Mordell (Nueva York, 1919), como *Ske. & Re. Uncollected Essays,* ed. de T. B. Mosher, Portland, Me. (1903), contiene tres ensayos no reimpresos en otro sitio. No hay ninguna colección de cartas.

La biografía más amplia, Thomas Wright, *The Life of Walter Pater* (2 vols., Londres, 1907), apenas contiene algunas cartas y poca información a no ser del tipo más externo. Otros dos libros generales, A. C. Benson, *Walter Pater* (Londres, 1906), y Philip Edward Thomas, *Walter Pater: A Critical Study* (Londres, 1913), son flojos. Arthur Symons, *A. Study of Walter Pater* (Londres, 1923), es sólo una serie de notas marginales. L. Cattan, *Essai sur Walter Pater* (París, 1936), es puramente descriptivo. Muy superiores son tres estudios recientes: R. V. Johnson, *Walter Pater: A Study of his Critical Outlook and Achievement,* Melburne, 1961; ensayo breve. Wolfgang Iser, *Walter Pater. Die Anatomie des Asthetischen,* Tubinga, 1960. Germain d'Angest, *Walter Pater: L'Homme et l'Œuvre,* 2 vols., París, 1961; difuso, entusiasta, con poco nuevo sobre crítica.

Para nuestro propósito, Ruth C. Child, *The Aesthetic of Walter Pater* (Nueva York, 1940), y Helen Hawthorne Young, *The Writings of Walter Pater: A Reflection of British Philosophical Opinion from 1860 to 1890* (Bryn Mawr College, tesis, 1933), son los más útiles. Albert J. Farmer, *Walter Pater as a Critic of English Literature: A Study of «Appreciations»* (Grenoble, 1931), es poco más que un sumario. Algunos materiales útiles, en Arthur Beyer, *Walter Paters Beziehungen zur französischen Literatur und Kultur,* Studien zur Englischen Philologie, 73 (Halle, 1931), y en la tesis (muy inferior) de Hans Proesler, *Walter Pater und sein Verhältnis zur deutschen Literatur.* Friburgo de Brisgovia, 1917.

Entre los muchos ensayos, son de especial interés para la historia de la crítica:

Edward Dowden, «Walter Pater», en *Essays, Modern and Elizabethan* (Londres, 1910), págs. 1-25.

T. S. Eliot, «Arnold and Pater» (1930), en *Selectec Essays. 1917-1932* (Londres, 1932), págs. 379-91. Idéntico a «The Place of Pater», en *The Eighteen-Eighties,* ed. de W. de la Mare, (Cambridge, 1930) y a «Arnold and Pater», *Bookman, 72·* (1930), 1-7.

Eliot, sorprendentemente, considera a Pater como una especie de Arnold degradado.

O. Elton, *A Survey of English Literature 1830-1880* (Londres, 1920), *1,* 279-92.

Bernhard Fehr, «Pater und Hegel», en *Englische Studien, 50* (1916-17), 300-08.

—, «Walter Paters Beschreibung der Mona Lisa und Théophile Gautiers romantischer Orientalismus», en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen, 135* (1916), 80-102.

Hans Hecht, «Walter Pater: Eine Würdigung», en *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 5* (1927), 550-82. Fino ensayo de carácter general.

Paul Elmer More, «Walter Pater», en *The Drift of Romanticism: Shelburne Essays 8th Series* (Boston, 1913), págs. 81-115. Pater no es un crítico.

Madeleine Cazamian, *Le Roman et les idées en Angleterre,* vol. II *L'Anti-intellectualisme et l'esthétisme (1880-1900)* (París, 1935), págs. 119-49; capítulo interesante sobre Pater.

Logan Pearsall Smith, «On Re-reading Pater», en *Reperusals and Recollections* (Nueva York, 1937), págs. 66-75.

Geoffrey Tillotson, «Arnold and Pater: Critics, Historical, Aesthetic and Unlabelled», y «Pater, Mr. Rose and the 'Conclusion' of the Renaissance», ambos en *Criticism and the Nineteenth Century* (Londres, 1951), págs. 92-123, 124-46.

B) Notas

[1] Véase esta *Historia,* III, 190.

[2] W. Holman Hunt, *Preraphaelitism and the Preraphaelite Brotherhood,* 2 vols., Londres, 1895. W. M. Rossetti, *Dante Gabriel Rosseti: His Family Letters, with a Memoir,* 2 vols., Londres, 1895.

[3] «The Purpose and Tendency of Early Italian Art», en *The Germ,* Portland, Maine, 1898; reimpreso, págs. 65, 69.

[4] *Ibid.,* págs. 33, 29.

[5] Sir T. H. Hall Caine, *Recollections of Dante Gabriel Rossetti* (Londres, 1882), pág. 184. Carta en *The Ashley Library* (Londres, 1922-36), vol. IV (1923), 141.

[6] Véase John A. Cassidy, «Robert Buchanan and the Fleshly Controversy», *PMLA, 67* (1952), 65-93, para una exposición amplia. La cita está en pág. 8.

SWINBURNE

[1] *B, 16,* 137-38.
[2] *B, 15,* 212.
[3] *B, 16,* 139.
[4] No en *B.* «Mr. George Meredith's *Modern Love*», en *Spectator, 35* (1862), 623-33. Sobre Hugo, *B, 13,* 151, 156.
[5] *B, 13,* 417-423.
[6] «Mr. Swinburne's New Poems», en *Saturday Review, 22* (1866), 145-47, citado por Hyder, *Swinburne's Literary Career,* pág. 37.
[7] *B, 16,* 369, 354.
[8] *B, 13,* 242-43.
[9] MS publicado por C. K. Hyder, pág. 233.
[10] *B, 16,* 134.
[11] *B, 16,* 395.
[12] *B, 15,* 6.
[13] *B, 13,* 244.
[14] *B, 16,* 416.
[15] *B, 14,* 161, 214-15.
[16] Véase la grosera parodia, «Report of the Proceedings on the First Anniversary Session of the Newest Shakespeare Society», en *B, 11,* 198-221, y toda la polémica con Furnivall descrita por O. Maurer. *B, 14,* 6; *16,* 372.
[17] *B, 13,* 4, 8, 11, 13, 14, 8.
[18] Sobre Eurípides, *B, 11,* 297; sobre Musset, *B, 14,* 303 ss., sobre Carlyle, por ej. *B,* 11, 139-40. Sobre Heine, *B, 14,* 306-07. Sobre Emerson, la carta abierta en *Letters, 2,* 274; véase también *B, 11,* 115: «A foul-mouthed Yankee pseudosopher». Sobre J. A. Symonds, *B, 15,* 250: «The Platonic amorist of bluebreeched gondoliers who is now in Aretino's bosom». Sobre George Eliot, *B, 14,* 12: «The pitiful and unseemly spectacle of an Amazon thrown sprawling over the crupper of her spavined and spur-galled Pegasus». Sobre G. H. Lewes, *B, 14,* 77: «The chattering duncery and impudent malignity of so consummate and pseudosophical a quack as George Henry Lewes». En MS publicado por C. K. Hyder, pág. 243: «The morganatic wife of H. S. G. Eliot». Muchos otros.
[19] *B, 15,* 120-139. «Don Juan-his magnificent masterpiece... the style... beyond all praise or blame», etc.
[20] *B, 14,* 168, 169, 162, 166, 214, 188-89.
[21] *B, 14,* 243, 203, 218, 235, 206, 209, 238.
[22] *B, 14,* 194.
[23] *B, 15,* 152, 145, 144, 143, 142, 148.
[24] *B, 14,* 98.
[25] *B, 14,* 102.

[26] *B, 14,* 120-43, 149-54, esp. 151.

[27] *B, 16,* 178 s. «There is in all these straying songs the freshness of clear wind and purity of blowing rain».

[28] *B, 16,* 231, 236.

[29] *B, 16,* 246.

[30] *B, 16,* 342.

[31] *B, 16,* 56-57.

[32] *B, 15,* 348-97: «Notes on the Text of Shelley».

[33] *B, 16,* 405, 408. *B, 14,* 303.

[34] *B, 12,* 155, 151, 145.

[35] «Modern Hellenism», en *Undergraduate Papers,* diciembre de 1857; reimpreso en Lafourcade, *2,* 220-23.

[36] *B, 15,* 118.

[37] En una carta anterior (1863) publicada en *Letters,* ed. de G. W. E. Russell (Londres, 1896), *1,* 227-28.

[38] *B, 14,* 85. Hyder, pág. 236. *B, 14,* 201. Hyder, págs. 243, 234.

[39] *B, 15,* 11, 19, 28, 38, 7, 46, 47-48.

[40] *B, 16,* 342-45, 413-41, 418.

[41] *B, 15,* 316.

[42] *B, 11,* 11.

[43] *B, 11,* 139, 144.

[44] *B, 11,* 120.

[45] *B, 11,* 239, 125-26.

[46] *B, 11,* 297, 294.

[47] *B, 12,* 86. Véase J. E. Spingarn, «The Sources of Ben Jonson's *Discoveries*», en *Modern Philology, 2* (1905), 451-60.

[48] *B, 12,* 67-68, 10.

[49] *B, 14,* 57, 65, 77, 67, 69-70, 74, 58.

[50] *B, 14,* 11, 5, 47-48.

[51] *B, 14,* 5, 10, 354-55.

[52] *B, 16,* 22. Swinburne escribió «A Note on a Question of the Hour», en *Athenaeum* (16 de junio de 1877), denunciando *L'Assommoir.*

[53] *Letters, 1,* 56-58 (1862).

[54] *Ibid., 1,* 43, 32 (1859).

[55] Nótese, por ej., que Swinburne alaba dos veces en el mismo ensayo el arte de traducir de Rosetti con la misma llamativa metáfora: «The miraculous faculty of transfusion which enables the cupbearer to pour this wine of verse from the golden into the silver cup without spilling was never before given to man» (*B, 15,* 18); y «Here the divine verse seems actually to fall of itself into a new mould, the exact shape and size of the first-to be poured from one cup into another without spilling one drop of nectar» (*B, 15,* 33).

PATER

[1] *A. Brief Treatise on the Criticism of Poetry, Chapbook,* N°. 2, marzo de 1920.

[2] *Re.,* pág. 125.

[3] *Re.,* pág. 236.

[4] Véase Bernhard Fehr, «Walter Paters Beschreibung der Mona Lisa und Théophile Gautiers romantischer Orientalismus», en *Archiv für das Studium der neueren Sprachen, 135* (1917), 80-102. Mario Praz, *The Romantic Agony* (Londres, 1933), págs. 239-42.

[5] Fehr, págs. 87-88.

[6] *Ske. & Re.,* pág. 3.

[7] *Re.,* pág. 85.

[8] Véase esta *Historia,* II, 217 ss.

[9] *App.,* pág. 122.

[10] *Greek,* pág. 59.

[11] *Re.,* pág. VIII.

[12] *Ibid.* Cf. *Dichtung und Wahrheit,* 3.ª parte, Libro XII, en *Werke, Jubiläumsausgabe, 24,* 76.

[13] *Guardian,* pág. 29.

[14] *Re.,* pág. VII.

[15] *Re.,* pág. XI.

[16] *Re.,* pág. 76.

[17] *Misc.,* pág. 14.

[18] *Re.,* pág. 76.

[19] *Re.,* pág. XI.

[20] *App.,* pág. 43.

[21] *App.,* pág. 46.

[22] *App.,* pág. 50.

[23] *App.,* pág. 49.

[24] *App.,* págs. 47-48.

[25] *Guardian,* pág. 96.

[26] *App.,* pág. 55.

[27] *Plato,* pág. 73.

[28] *App.,* pág. 65.

[29] *App.,* pág. 55.

[30] *Guardian,* pág. 93.

[31] *App.,* pág. 53.

[32] No comprendo por qué Geoffrey Tillotson tenía que llamar al Wordsworth de la «Appreciation» «a scented Wordsworth». Véase «Arnold and Pater», en *Criticism and the Nineteenth Century* (Londres, 1951), pág. 119.

[33] *App.,* pág. 186.

[34] *App.,* pág. 171.

[35] *App.,* págs. 183, 184.

[36] *App.*, pág. 137. Véase D. K. Ziegler, *In Distinguished and Divided Worlds* (Cambridge, Mass., 1943), y Austin Warren, «The Style of Sir Thomas Browne», *Kenyon Review, 13* (1951), 674-87.

[37] *Westminster Review* (1866).

[38] Reimpreso en *Ske. & Re.*

[39] En Ward, *English Poets* (1880).

[40] *App.*, pág. 111.

[41] *Ske. & Re.*, pág. 19.

[42] *App.*, pág. 212.

[43] *App.*, pág. 213.

[44] *App.*, pág. 206.

[45] La primera edición se llama *Studies in the History of the Renaissance* (1873). La 2.ª ed. es *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1877).

[46] *Re.*, pág. 24.

[47] *Re.*, pág. 86.

[48] *Re.*, pág. 86.

[49] *Re.*, pág. XII.

[50] *Re.*, pág. 158.

[51] En *Nouveaux Lundis, 13,* 1867.

[52] *Re.*, pág. 170.

[53] *Gaston,* pág. 60.

[54] *Mar., 1,* 96-97.

[55] *Mar., 1,* 60.

[56] *Gaston,* pág. 54.

[57] *Re.*, págs. XIV-XV.

[58] Véase *Biographische Aufsätze* (1866). Cf. Wright, *Life of Walter Pater, 1,* 232. Pater no conocía aún la gran obra de Justi.

[59] Véase Bernhard Fehr, «Walter Pater und Hegel», en *Englische Studien, 50* (1916-17), 300-08.

[60] *Re.*, pág. 226.

[61] *Re.*, págs. 226-27.

[62] *App.*, págs. 243, 249. *Goetz* data de 1773, veinticinco años antes de que comenzara el movimiento romántico alemán.

[63] *Re.*, pág. 236.

[64] *App.*, pág. 249.

[65] *Re.*, pág. 223. *Ske. & Re.*, pág. 7, *App.*, págs. 253-54.

[66] *Re,* pág. 74.

[67] *App.*, págs. 253-54.

[68] *Misc.*, pág. 27.

[69] *App.*, pág. 242.

[70] *Die Bernsteinhexe* (1838-43), y *Sidonie von Bork* (1847).

[71] *App.*, pág. 243.

[72] *App.*, pág. 246.

[73] «Exposition universelle de 1855», en *Curiosités esthétiques,* ed. de Jacques Crépet (París, Conard, 1923), pág. 224.

[74] *App.*, pág. 257.
[75] *App.*, pág. 258.
[76] Primero en serie en *Belgravia* (1876).
[77] Especialm. *Mar., I,* 144 ss.
[78] *Mar., I,* 145.
[79] *Mar., I,* 147.
[80] *Mar., I,* 151.
[81] *Mar., I,* 150.
[82] *Mar., I,* 146.
[83] *Re.*, pág. 235.
[84] Pater cita a Heráclito en el epígrafe de la Conclusión, *Re.*, pág. 233, y con frecuencia en otros sitios, por ej. *Plato,* pág. 19.
[85] *Re.*, pág. 235.
[86] *Re.*, pág. 239.
[87] *App.*, pág. 68.
[88] *App.*, pág. 208.
[89] *Gaston,* pág. 52.
[90] *Re.*, pág. 137.
[91] *App.*, pág. 203.
[92] *App.*, págs. 202-03.
[93] «Le Byron de nos jours», de *Men and Women.*
[94] *Re.*, pág. 213.
[95] *App.*, pág. 171.
[96] *App.*, pág. 81.
[97] *App.*, pág. 126.
[98] *App.*, pág. 210.
[99] *Guardian,* pág. 102.
[100] *Re.*, págs. 71-72.
[101] *Re.*, pág. 63.
[102] *Re.*, pág. 187.
[103] *App.*, págs. 168-69.
[104] *Ske. & Re.*, pág. 80.
[105] *Misc.*, pág. 37.
[106] *App.*, págs. 37-38.
[107] *Re.*, pág. 135.
[108] *Re.*, pág. 135.
[109] *App.*, pág. 37.
[110] *Re.*, pág. 130.
[111] *Re.*, pág. 134.
[112] *Re.*, pág. 3.
[113] *Re.*, pág. 52.
[114] *Greek,* pág. 32.
[115] *App.*, pág. 88.
[116] *Greek,* pág. 29.
[117] *Guardian,* pág. 94.

[118] *App.*, pág. 218.
[119] *App.*, pág. 62.
[120] *App.*, pág. 18.
[121] *App.*, pág. 219.
[122] *Mar.*, *I*, 126.
[123] *Ibid.*
[124] *App.*, pág. 81.
[125] *App.*, pág. 80.
[126] *App.*, págs. 260-61.
[127] *App.*, pág. 41.
[128] *Ibid.*
[129] *App.*, pág. 11.
[130] *App.*, págs. 9-10.
[131] *App.*, págs. 11-12.
[132] *App.*, pág. 17.
[133] *App.*, pág. 19.
[134] *App.*, pág. 20.
[135] *App.*, págs. 24-25.
[136] *App.*, pág. 26.
[137] *App.*, pág. 37.
[138] *App.*, pág. 31.
[139] *App.*, pág. 34.
[140] *Misc.*, pág. 67; cf. *Guardian*, págs. 15, 36-37.
[141] *App.*, pág. 36.
[142] *App.*, pág. 38.
[143] *Misc.*, pág. 80.
[144] *Guardian*, pág. 33.
[145] *Ibid.*, págs. 33-34.
[146] *Ske. & Re.*, pág. 110.
[147] *Ske. & Re.*, pág. 114.
[148] *App.*, pág. 72.
[149] *Re.*, pág. viii.
[150] *Plato*, págs. 20-21.
[151] *Ibid.*, pág. 19.
[152] *Misc.*, pág. 252.
[153] *Re.*, pág. 199.
[154] *App.*, pág. 256.
[155] *Plato*, págs. 9-10.
[156] *App.*, pág. 16.
[157] *Re.*, pág. 172.
[158] *Ske. & Re.*, pág. 15.
[159] *Re.*, pág. 199.
[160] *Re.*, pág. 198.
[161] *Re.*, pág. x.
[162] *Guardian*, 15.

[163] *Re.,* pág. 49; cf. pág. 35.
[164] *Plato,* pág. 72.
[165] *App.,* pág. 241.
[166] *App.,* pág. 261.
[167] *European Literature and the Latin Middle Ages,* trad. de Willard R. Trask (Nueva York, 1953), págs. 396-97. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Berna, 1948), pág. 400: «Sie sind ein Markstein in der Geschichte der literarischen Kritik und bedeuten einen Durchbruch zu einer neuen Freiheit. Die Tyrannei des Normalklassizismus ist überwunden. Die Befolgung der Regeln und die Nachahmung der Musterautoren gewährt kein Anrecht mehr auf eine gute Zensur. Nur die schöpferischen Geister zählen. Der Begriff der Tradition wird darum nicht aufgegeben, er wird umgebildet. Eine Gemeinschaft der grossen Autoren über die Jahrhunderte hinweg muss festgehalten werden, wenn überhaupt ein geistiges Reich bestehen soll. Aber es kann nur die Gemeinschaft der schöpferischen Geister sein. Das ist eine Auslese neuer Art; ein Kanon, wenn man will, aber gebunden nur durch die Idee der Schönheit, von der wir wissen, dass ihre Gestalten sich wandeln und erneuen. Darum ist das Haus der Schönheit nie fertig und abgeschlossen. Es wird weiter gebaut, es bleibt geöffnet».

XVIII. LOS DEMÁS CRÍTICOS INGLESES

A) Bibliografía

Sobre Symonds: No hay ninguna monografía adecuada.

Biografías:

Horatio F. Brown, *J. A. Symonds: A Biography,* 2.ª ed., Londres, 1903 1.ª ed., 1894.

—, ed., *Letters and Papers of J. A. Symonds,* Londres, 1923.

Van Wyck Brooks, *J. A. Symonds: A Biographical Study,* Nueva York, 1914.

Phyllis Grosskurth, *John Addington Symonds,* Londres, 1964.

Para comentarios críticos, véase:

Reseña de *Shakspere's Predecessors in the English Drama* por J. C. Collin, en *Quarterly Review, 161* (1885), 330 ss.; reimpresa en *Essays and Studies* (Londres, 1895), 90-106.

G. N. Giordano Orsini, «La *Introduction to the Study of Dante* di John Addington Symonds», en *Giornale storico della litteratura italiana, 92* (1928), 200-02.

—, «La Storia del Rinascimento di J. A. Symonds», en *La Cultura, 6* (1927), 408-13.

—, «John Addington Symonds e Francesco de Sanctis», en *La Cultura 1* (1928), 358-66.

—, «Symonds and De Sanctis: A Study in the Historiography of the Renaissance», *Studies in the Renaissance, 11* (1964), 151-187.

Artículo en *TLS* (5 de octubre de 1940), págs. 506-07, 510.

Sobre Wilde: Cito por la ed. de Methuen, 14 vols., Londres, 1906 ss., por el título de cada volumen, excepto *De Profundis,* citado por «the first complete and accurate version», ed. de Vyvyan Holland, Nueva York, 1950.

Intentions, Nueva York, 1894.

Los comentarios son infinitos, pero prácticamente todos son biográficos y psicológicos. Edouard Roditi, *Oscar Wilde* (Norfolk, Conn., 1947), es el más satisfactorio estudio crítico de la obra.

Sobre fuentes, véase:

E. J. Bock, *Walter Paters Einfluss auf Oscar Wilde,* Bonn, 1913.

Ernst Bendz, *The Influence of Pater and Matthew Arnold on the Prose Writings of Oscar Wilde,* Gothenburg, 1914.

Kelver Hartley, *Oscar Wilde: L'Influence française dans son œuvre,* París, 1935.

Específicamente sobre crítica, véase Fritz K. Baumann, *Oscar Wilde als Kritiker der Literatur,* Zúrich, 1933.

Sobre Saintsbury: Los comentarios sobre Saintsbury son escasos.

George Saintsbury: The Memorial Volume contiene una «Biographical Memoir» por A. Blyth Webster, Londres, 1945. *A Saintsbury Miscellany* (Nueva York, 1947) no es más que una reimpresión norteamericana de la misma.

Irving Babbitt, «Are the English Critical?», en *Spanish Character and Other Essays* (Boston, 1940), págs. 21-47.

Dorothy Richardson, «Saintsbury and Art for Art's Sake in England», *PMLA, 59* (1944), 243-60; severo.

Edmund Wilson, *Classics and Commercials* (Nueva York, 1950), págs. 306-10, 366-71.

Sobre Shaw: Cito la ed. Constable de las *Collected Works,* Londres, 1931. vol. XIX: *The Quintessence of Ibsenism; The Perfect Wagnerite;* vols. XXIII; XXIV; XXV: *Our Theatres in the Nineties,* como *The., 1, 2, 3;* Vol. XXIX, *Pen Portraits and Reviews.*

Hay dos antologías: *Shaw's Dramatic Criticism,* ed. de John F. Matthews, Nueva York, 1959; y *Shaw on Sakespeare,* ed. de Edwin Wilson, Nueva York, 1961.

Para comentarios sobre crítica:

E. J. West, «Shaw's Criticism of Ibsen», en *University of Colorado Studies, Series in Language and Literature, 4* (Boulder, 1953), 101-27.

Sylvan Barnet, «Bernard Shaw on Tragedy», *PMLA, 71* (1956), 888-99.
Albert H. Silvermann, «Bernard Shaw's Shakespeare Criticism», *PMLA, 72* (1957), 722-36.

B) Notas

J. A. SYMONDS

[1] Brooks, pág. 233.
[2] *Essays Speculative and Suggestive* (Londres, 1890), *1,* 130.
[3] Brown, *J. A. Symonds: A Biography,* pág. 401, y *Letters,* pág. 231.
[4] *Shakspere's Predecessors in the English Drama* (Londres, 1884), págs. 262-63.
[5] Introducción a *Webster Tourneur,* ed. Mermaid, págs. XIII-XIV.
[6] *Shakspere's Predecessors,* pág. 434.
[7] Brown, *J. A. Symonds: A Biography,* págs. 258-59.
[8] Brown, *Letters,* págs. 73-75.
[9] Brown, *J. A. Symonds,* págs. 192-93.
[10] Titulados «The English Drama during the Reigns of Elizabeth and James», en *Cornhill Magazine* (1865) y *Pall Mall Gazette* (1867).
[11] *Essays, 1,* 46-47.
[12] *Ibid., 1,* 48, 49, 58, 60.
[13] *Ibid., 1,* 52.
[14] *Ibid., 1,* 54.
[15] *Ibid., 1,* 78.
[16] *Ibid., 1,* 67.
[17] *Ibid., 1,* 56.
[18] *Ibid., 1,* 80-81.
[19] *Ibid., 2,* 248, 249.
[20] *Ibid., 1,* 65.
[21] *Ibid., 2,* 3.
[22] *Renaissance in Italy: The Catholic Reaction* (Londres, 1886), *2,* 398.
[23] *Ibid., 2,* 399, 396.
[24] *Essays, 1,* 97, 95.
[25] *Ibid., 1,* 98-99.
[26] *Ibid., 1,* 102, 112.
[27] *Ibid., 1,* 121-22.
[28] *The Catholic Reaction, 2,* 400.
[29] *Shelley* (Nueva York, 1878), págs. 184-85.
[30] Brown, *J. A. Symonds,* págs. 323-24.
[31] *Walt Whitman: A Study* (Londres, 1893), págs. 34-35.
[32] Cf. *A Problem in Greek Ethics: Being an Inquiry into the Problem of Sexual Inversion* (1883); *A Problem in Modern Ethics* (1891); y *Sexual Inversion* (1897), con Havelock Ellis.

[33] *Walt Whitman,* pág. 74. Para comentarios sobre la carta de Whitman, cf. Willard Thorp en *Eight American Authors: A Review of Research and Criticism* (Nueva York, 1956), pág. 286.

[34] Véase el artículo de Orsini citado en la Bibliografía, supra. Nótese que en la 2.ª ed. (1890) las citas de Carlyle están reconocidas. Véase *An Introduction to the Study of Dante* (4.ª ed., Londres, 1899), pág. 156.

[35] Plenamente documentado por Orsini; véase Bibliografía, arriba.

[36] Véase arriba.

[37] *Shakspere's Predecessors,* págs. 94, 585.

[38] *Ibid.,* pág. 2.

[39] *Ibid.,* págs. 17, 12.

[40] *Ibid.,* págs. 29-30.

[41] *Ibid.,* págs. 55, 208-09, 630.

[42] *Ibid.,* pág. 122.

[43] *Ibid.,* págs. 260-61, 505 ss., 511.

[44] *Ibid.,* págs. 574, 592, 319.

[45] *Ibid.,* págs. 425, 510, 608.

[46] *Ibid.,* pág. 648.

WILDE

[1] *De Profundis,* págs. 77, 115, 117.

[2] Véase la bibliografía, arriba, para estudios de fuentes.

[3] *Reviews* (Londres, 1908), págs. 172-75, 538-45.

[4] *Miscellanies* (Londres, 1908), págs. 243-77, especialm. 263-64, 274.

[5] Se podría hacer un estudio para demostrar que Wilde incorporó expresiones, frases y con frecuencia párrafos enteros de las reseñas en sus diálogos más maduros.

[6] *The Picture of Dorian Gray* (París, 1908), pág. 63.

[7] *Intentions,* pág. 210.

[8] «The Soul of Man under Socialism», citado por *Essays,* ed. de H. Pearson (Londres, 1950), pág. 262.

[9] *De Profundis,* págs. 103, 106, 109, 111.

[10] *Intentions,* págs. 32, 34, 39, 40, 41, 42.

[11] *Essays,* ed. de H. Pearson, pág. 249.

[12] *Intentions,* págs. 34, 156.

[13] *The Picture of Dorian Gray,* pág. 352.

[14] *Essays,* ed. de Pearson, pág. 253.

[15] *De Profundis,* págs. 102, 89.

[16] *Intentions,* págs. 24, 53, 8.

[17] *Ibid.,* pág. 11. *Reviews,* pág. 261.

[18] *Intentions,* págs. 17, 16 ss., 101-04.

[19] *Ibid.,* págs. 197, 188. *Miscellanies,* pág. 176.

[20] *Intentions,* pág. 64. «The Portrait of Mr. W. H.», en *Essays,* ed. de Pearson, pág. 189.

[21] *Intentions,* pág. 202.
[22] *De Profundis,* pág. 121. *Miscellanies,* pág. 32.
[23] *Intentions,* pág. 258.
[24] *Miscellanies,* págs. 260-61. *Intentions,* págs. 43-45.
[25] Cartas al redactor jefe del *Scots Observer,* 9 de julio de 1890, en *Miscellanies,* pág. 149. *The Picture of Dorian Gray,* prefacio.
[26] *Intentions,* págs. 197-98.
[27] *Miscellanies,* pág. 255.
[28] *Ibid.,* pág. 260. «The Soul of Man under Socialism», en *Essays,* ed. de Pearson, págs. 260, 263, *Intentions,* págs. 44, 53.
[29] *Intentions,* págs. 137-39, 142, 144, 147, 152.
[30] *Ibid.,* págs. 139, 147, 186, 154.
[31] *Reviews,* págs. 539-40; cf. *Intentions,* págs. 169-70.
[32] *Intentions,* págs. 171, 206-07.

SAINTSBURY

[1] *The English Critic,* Londres, 1952.
[2] A. Blyth Webster, *G. Saintsbury, The Memorial Volume,* pág. 62.
[3] Stephen Potter, *The Muse in Chains* (Londres, 1937), pág. 126.
[4] Once vidas, desde los treinta y cinco, contribuyeron a la 11.ª ed. de la *Encyclopaedia Britannica,* y los artículos generales sobre literatura francesa se reimprimieron como *French Literature and Its Masters,* ed. de Huntington Cairns, Nueva York, 1946.
[5] Cf., por ej., Edmond Scherer, «Une Histoire anglaise de la littérature française», en *Etudes sur la littérature contemporaine, 10* (1895), 137-57. John Churton Collins, «Our Literary Guides», en *Ephemera Critica,* Londres, 1901.
[6] *History of Criticism* (3.ª ed., Edimburgo, 1908), *3,* 114, 214. *History of the French Novel* (Londres, 1917), *2,* 297.
[7] *Miscellaneous Essays* (Nueva York, 1892), págs. 416-17. *Corrected Impressions* (Nueva York, 1895), pág. 36.
[8] *History of English Prosody* (Londres, 1906), *3,* 332 n.
[9] *Short History of English Literature* (Londres, 1920), pág. 732.
[10] *Miscellaneous Essays,* pág. 84.
[11] *The later Nineteenth Century* (Edimburgo, 1923), pág. 459.
[12] *History of the French Novel, 2,* 26.
[13] *Ibid., 2,* 355.
[14] *History of Criticism, 3,* 143. *Later Nineteenth Century,* pág. 12. *Minor Poets of the Caroline Period* (Oxford, 1905), *1,* 10.
[15] *History of Criticism, 1,* 57; *3,* 142.
[16] *Later Nineteenh Century,* pág. 12. *History of English Prosody, 3,* 115. Sobre Poe, *ibid., 3,* 484, y *Prefaces and Essays* (Londres, 1933), pág. 323 (artículo en *Dial,* diciembre de 1927).
[17] *Prefaces,* pág. 298.

[18] *Miscellaneous Essays,* pág. 322. *Essays in English Literature, 1780-1860* (Londres, 1890), pág. 295. *A History of Nineteenth Century Literature* (Nueva York, 1906), pág. 459.

[19] *Collected Essays and Papers, 1875-1920* (Londres, 1923), *3,* 152, 169.

[20] *Ibid., 3,* 163, 170, 171.

[21] *Corrected Impressions,* pág. 25.

[22] *Ibid.,* págs. 73-74.

[23] *Prefaces and Essays,* pág. 319.

[24] *Miscellaneous Essays,* pág. 305.

[25] *Later Nineteenth Century,* págs. 463, 380. *Prefaces,* pág. 296.

[26] *Later Nineteenth Century,* pág. 433. *A History of Elizabethan Literature* (Londres, 1891), pág. 391.

[27] *The Later Nineteenth Century,* págs. 463-64.

[28] *History of the French Novel, 2,* 329. *History of Criticism, 3,* 276.

[29] *Essays in English Literature, 1780-1860,* pág. xv.

[30] *Miscellaneous Essays,* pág. 330.

[31] *History of Criticism, 1,* 485.

[32] *History of the French Novel, 2,* 287. *Miscellaneous Essays,* pág. 426.

[33] *History of Criticism, 1,* 472. Similarmente, *History of Nineteenth Century Literature,* pág. 468.

[34] *Essays in English Literature, 1780-1860,* pág. xviii. *History of Criticism, 3,* 609.

[35] *History of Criticism, 1,* 360, 137.

[36] *Minor Poets of the Caroline Period, 1,* xv.

[37] *History of Criticism, 3,* 221; *1,* 150; *2,* 388.

[38] *Ibid., 1,* 136-37.

[39] *Ibid., 3,* 169.

[40] Croce, *Estetica* (Bari, 1946), reimpr., págs. 537-38, y Spingarn, *Modern Philology, 1* (1903-04), 477 ss.

[41] *History of Criticism, 3,* 143-44.

[42] *Conversazioni critiche, Serie seconda* (Bari, 1942), págs. 286-87.

[43] «Digiuno di filosofia», en *Estetica,* loc. cit. *History of Criticism, 3,* 141, 152 n. *A Second Scrap Book* (Londres, 1923), págs. 40, 57.

[44] *History of English Prosody, 1,* 5; *3,* 145 n.

[45] *Ibid., 3,* 465, 470, 477.

[46] *Ibid., 3,* 282-83, 475.

[47] *Ibid., 3,* 352.

[48] *History of English Prose Rhythm* (Londres, 1912), págs. 21, 450.

[49] *Miscellaneous Essays,* pág. 417.

[50] *History of the French Novel, 2,* 333.

[51] *Miscellaneous Essays,* págs. 397-98.

[52] *History of the French Novel, 1,* 8 n.

[53] *Miscellaneous Essays,* pág. 397.

[54] *History of the French Novel, 1,* 375.

[55] *Ibid., 1,* 90.

[56] *Ibid., 2,* 146; *2,* 489; *2,* 400. *A Consideration of Thackeray* (Oxford, 1931), pág. 184.

[57] *History of the French Novel, 1,* XIV; 408 ss.; 364 ss.; 452 ss.

[58] *History of Criticism, 2,* 48 n.; *3,* 283 n.

[59] *Essays on French Novelists* (2.ª ed., Nueva York, 1891), pág. 194.

[60] *Miscellaneous Essays,* págs. 217, 246, 248.

[61] *Prefaces and Essays,* págs. 277, 283.

[62] *Short History of English Literature,* pág. 367. Nótese que esta imagen es al parecer sugerida por Edward Dowden, *Shakspere: His Mind and Art* (Londres, 1875), pág. 75: «a world of the soul, a world opening into two endless vistas, the vista of meditation and the vista of passion».

[63] *History of the French Novel, 2,* 460 ss.; 466 ss.

[64] *The Later Nineteenth Century,* págs. 307-26, 334, 339-40, 344, cf. *Miscellaneous Essays,* pág. 411.

[65] *History of the French Novel, 2,* 62 n. *Consideration of Thackeray,* pág. 210.

SHAW

[1] *Quintessence,* pág. 212.

[2] Cf. John Forster, *George Henry Lewes, Dramatic Essays,* ed. de W. Archer y Robert W. Lowe, Londres, *1896.*

[3] *The., 2,* 169.

[4] *Quintessence,* págs. 81-83, 106-07.

[5] *Ibid.,* pág. 143, 148.

[6] Eric Bentley, en *The Quintessence of Ibsenism* (Nueva York, 1957), cubierta posterior.

[7] *The., 1,* VIII-IX.

[8] *The., 3,* 289.

[9] *Fifty Caricatures,* Londres, 1913.

[10] *The., 3,* 334-35.

[11] *The., 2,* 192; *3,* 333-34; *2,* 191.

[12] *The., 2,* 205.

[13] *The., 3,* 154.

[14] *The., 3,* 314.

[15] *The., 2, 299.*

[16] Prefacio a *St. Joan,* págs. LXXIII-IV.

[17] Carta a *Daily News* (17 de abril de 1905), en H. L. Mencken, *Bernard Shaw* (Boston, 1905), págs. 102 ss.

[18] *The., 3,* 1, 4.

[19] *The., 3,* 212 s.

[20] Prefacio a *The Dark Lady of the Sonnets* (Londres, 1914), pág. 138.

[21] 2 de agosto de 1905, citado en E. J. Simmons, *Tolstoy* (Boston, 1946), página 629 (al parecer, retraducido del ruso); véase la nota de la pág. 628.

[22] Prefacio a *Three Plays for Puritans.*

[23] *The., 3,* 405 (1898).
[24] *Pen Portraits,* págs. 189, 193.
[25] *Ibid.,* págs. 238, 257.
[26] *Ibid.,* pág. 19.
[27] *Ibid.,* págs. 233-34.

XIX. LOS SIMBOLISTAS FRANCESES

A) Bibliografía

Hay muchas exposiciones sobre este movimiento que prestan atención intermitente a sus doctrinas:

A. Barre, *Le Symbolisme: Essai historique,* París, 1911.

E. Raynaud, *La Mêlée symboliste,* 3 vols., París, 1920-23.

G. Michaud, *Message poétique du symbolisme,* 3 vols., París, 1947. Como volumen independiente, *La Doctrine symboliste (Documents)* (París, 1947), una útil antología de juicios.

K. Cornell, *The Symbolist Movement,* New Haven, 1952.

Sobre la estética:

Bruce Archer Morrissette, *Les Aspects fondamentaux de l'esthétique symboliste,* Clermont-Ferrand, 1933; esquemático, croceano.

A. G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France, 1885-1895,* Oxford, 1950; excelente, demostrativo.

Sobre Poe en Francia hay varios libros, sólo en parte dedicados a la influencia de la crítica de Poe: por C. P. Cambiaire, L. Lemonnier, L. Seylaz, etc.

E. Noulet, «L'Influence d'Edgar Poe sur la poésie française», en *Etudes littéraires,* Mexico City, 1944.

Marcel Françon, «Poe et Baudelaire», *PMLA, 60* (1945), 841-59.

T. S. Eliot, *From Poe to Valéry,* Nueva York, 1948.

Dos ensayos en P. Mansell Jones, *The Background of Modern French Poetry* (Cambridge, 1951), consiguen resultados excelentes.

Joseph Chiari, *Symbolisme from Poe to Mallarmé: The Growth of a Myth,* prefacio de T. S. Eliot, Londres, 1956; dedicado fundamentalmente a mostrar la diferencia entre Poe y Mallarmé; con frecuencia sumamente místico.

Patrick F. Quinn, *The French Face of Edgar Poe,* Carbondale, Ill., 1957; más curioso que convincente.

Sobre sinestesia:

Para el fenómeno en general y para su historia, véanse muchos artículos por Albert Wellek, especialm. «Das Doppelempfinden in der Geistesgeschichte», *Zeitschrift für Aesthetik, 23* (1929), 14-42; «Renaissance und Barocksynästhesie», *Deutsche Vierteljahrschrift, 9* (1931), 534-84; y «Das Doppelempfinden im 18. Jahrhundert», *ibid., 14* (1936), 75-102.

Glenn O'Malley, «Literary Synaesthesia», *Journal of Aesthetics, 15* (1957), 391-411, hace buenas distinciones.

Sobre Baudelaire: cito la ed. de Conard, *Œuvres complètes,* ed. de J. Crépet, 19 vols., París, 1922-53, especialmente:

L'Art romantique (1925), como *AR.*
Les Fleurs du mal (1922), como *FM.*
Curiosités esthétiques (1923), como *CE.*
Histoires extraordinaires par Edgar Poe (1932), como *HE.*
Nouvelles Histoires extraordinaires par Edgar Poe (1933), como *NH.*
Juvenilia, Œuvres posthumes, reliquiae (2 vols., 1939, 1952), como *OP.*
Correspondance générale (6 vols., 1947-53), como *CG.*
Les paradis artificiels (1928), como *PA.*

Utilizo a veces las traducciones inglesas en *The Mirror of Art: Critical Studies by Charles Baudelaire,* ed. de Jonathan Mayne, Nueva York, 1956; en su mayor parte, trad. de *CE,* con ilustraciones de los cuadros estudiados.

Nuevas trads.: *Baudelaire as a Literary Critic.* Traductores y compiladores Lois B. Hyslop y Francis E. Hyslop, Jr., College Park, Pennsylvania, 1964.

Hay una guía excelente a través de la inmensa bibliografía: Henri Peyre, *Connaissance de Baudelaire,* París, 1951.

De los libros de carácter general, los siguientes contienen importantes estudios de la estética y de la crítica:

Jean Pommier, *La Mystique de Baudelaire,* París, 1932; sobre correspondencias, analogía, simbolismo; mucho sobre estética.

Georges Blin, *Baudelaire,* París, 1939; bueno sobre simbolismo y sinestesia, especialm. págs. 107 ss.

Jean Pommier, *Dans les Chemins de Baudelaire,* París, 1945; estudios de fuentes, con frecuencia traídos de lejos, pero contiene mucho sobre relaciones con Gautier, Banville, Flaubert, Hoffmann, etc.

Marcel A. Ruff, *L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne,* París, 1955; bueno sobre el fondo romántico, satanismo, etc.

Lloyd James Austin, *L'Univers poétique de Baudelaire: Symbolisme et Symbolique,* París, 1956; defiende persuasivamente la tesis de un desarrollo desde un simbolismo oculto hasta un simbolismo poético.

Libros relacionados con la estética y la crítica:

André Ferran, *L'Esthétique de Baudelaire* (París, 1933), 734 págs.; obra enciclopédica y difusa también sobre crítica.

Giovanni Macchia, *Baudelaire, Critico,* Florencia, 1939; exposición perceptiva de la crítica artística y literaria.

Giorgio Polverini, *L'Estetica di Charles Baudelaire,* Bari, 1943; ligero, croceano.

Margaret Gilman, *Baudelaire the Critic,* Nueva York, 1943; estudio cronológico de la crítica artística y literaria; excelente.

Otokar Levý, *Baudelaire: jeho estetika a technika,* Brno, 1947; inteligente recopilación en checo, con un breve resumen en francés.

Sobre Mallarmé: cito *Œuvres complètes,* Bibliothèque de la Pléiade, ed. de Henri Mondor y G. Jean-Aubry (París, 1945), 1659 págs., como *O.*

Algunas cartas se citan por *Propos sur la poésie,* ed. de H. Mondor (Mónaco, 1946), como *Pro.*

Otras cartas, citadas por H. Mondor, *Vie de Mallarmé* (2 vols., París, 1941), como *Vie.*

Cito cuando es posible las traducciones muy libres de *Selected Prose Poems, Essays and Letters,* por Bradford Cook (Baltimore, 1956), introduciendo libremente cambios a fin de aproximarlas más al original.

La mejor exposición del pensamiento estético de Mallarmé, en Guy Defel, *L'Esthétique de Stéphane Mallarmé,* París, 1951. Hasye Cooperman (Mrs. N. B. Minkoff), *The Aesthetic of Stéphane Mallarmé* (Nueva York, 1933), subraya la supuesta influencia de Wagner.

Además de las explicaciones contenidas en los libros de Lehmann, Chiari, Michaud, etc., enumerados arriba, contienen explicaciones incidentales sobre la estética de Mallarmé los siguientes libros de carácter general:

E. Noulet, *l'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé,* París, 1940.

Jacques Scherer, *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé,* París, 1947; el mejor análisis de dicción y sintaxis.

Paul Valéry, *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé,* París, 1950.

Kurt Wais, *Mallarmé: Dichtung, Weisheit, Haltung,* Múnich, 1952; 2.ª ed., ampliada y completamente reescrita, del libro publicado en 1938.

Wallace Fowlie, *Mallarmé,* Chicago, 1953.

Jacques Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé,* París, 1957; reimprime apuntes de Mallarmé, con una introducción escrita con simpatía.

Artículos:

Gardner Davies, «Stéphane Mallarmé. Fifty Years of Research», en *French Studies, 1* (1947), 1-26.

Eléonore M. Zimmermann, «Mallarmé et Poe: Précisions et aperçus», en *Comparative Literature, 6* (1954), 304-15.

Warren Ramsey, «A View of Mallarmé's Poetics», en *Romanic Review, 46* (1955), 178-91.

B) Notas

[1] Michaud, *La Doctrine symboliste (Documents),* pág. 25: «Le véritable précurseur du mouvement actuel... la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible».

[2] En el mundo de habla inglesa fue claramente decisivo Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature* (Londres, 1899). Pero la adopción del término en otros países no se puede rastrear con igual claridad.

[3] Véase L. Cazamian, *Symbolisme et poésie: L'Exemple anglais,* París, 1947; y C. Feidelson, *Symbolism and American Literature,* Chicago, 1953.

[4] Véase esta *Historia,* supra, por ej. II, 377 n. 9. Sainte-Beuve, *Joseph Delorme: Pensées* XX: «[L'artiste] a reçu en naissant la clef des symboles et l'intelligence des figures». Pierre Leroux, en *La Revue Encyclopédique* (noviembre de 1831), citado por Chiari, pág. 156: «Le principe de l'art est le symbole». Más sobre antecedentes en Blin y Austin.

BAUDELAIRE

[1] Véanse los libros de Pommier; G. T. Clapton, *Baudelaire and De Quincey,* París, 1931; Clapton, «Baudelaire and Catherine Crowe», en *Modern Language Review, 25* (1930), 286-305. Sobre Heine véase Kurt Weinberg, *Henri Heine, Romantique défroqué: Héraut du symbolisme français,* New Haven, 1954. Sobre las ideas de Delacroix, véase Hubert Gillot, *E. Delacroix: L'Homme —ses idées— son œuvre,* París, 1928.

[2] *AR,* pág. 404: «ce double caractère de calcule et de rêverie qui constitue l'être parfait».

[3] *AR,* pág. 184, introducción a Pierre Dupont, *Chants et Chansons,* 1851: «La puérile utopie de l'école de l'art pour l'art, en excluant la morale, et souvent même la passion, était nécessairement stérile».

[4] En «Notes nouvelles sur Poe», *NH,* pág. XIX, cit. en el ensayo de Gautier, *AR,* pág. 157: «*l'hérésie de l'enseignement*»... «La poésie... n'a pas d'autre but qu'Elle-même». *AR.,* pág. 121: «plus... l'art se détachera de l'enseignement et plus il montera vers la beauté pure et désintéressée».

[5] *OP, I,* 238: «un genre faux».

[6] *AR,* pág. 320.

[7] *AR,* pág. 275: «le travail journalier servira l'inspiration».

[8] *CE,* pág. 26: «que l'inspiration suffit et remplace le reste».

[9] *AR,* pág. 419: «De son absolue confiance dans le génie et l'inspiration, elle tire le droit de ne se soumettre à aucune gymnastique. Elle ignore que le génie...

doit, comme le saltimbaque apprenti, risquer de se romper mille fois les os en secret avant de danser devant le public; que l'inspiration, en un mot, n'est que la récompense de l'exercice quotidien».

[10] *AR,* págs. 342-43: «ces théories, fautrices de paresse, qui... permettent au poëte de se considérer comme un oiseau bavard, léger, irresponsable, insaisissable».

[11] *AR,* pág. 159, de *NH,* págs. XX-XXI.

[12] *OP, 2,* 63. *Fusées* X: «C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture».

[13] *AR,* pág. 284: «L'ar est-il utile? Oui. Pourquoi? Parce qu'il est l'art... Je défie qu'on me trouve un seul ouvrage d'imagination qui réunisse toutes les conditions du beau et qui soit un ouvrage pernicieux».

[14] *AR,* pág. 311: «Le poëte est un moraliste sans le vouloir, par abondance et plénitude de nature».

[15] *AR,* pág. 401: «La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale».

[16] *PA,* pág. 157: «Le Beau est plus noble que le Vrai».

[17] *NH,* pág. XXII: «une légère impertinence... affectation à cacher la spontanéité, à simuler le sang-froid et la délibération... les amateurs de hasard, les fatalistes de l'inspiration».

[18] *OP, 2,* 66: «Dans certain états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le symbole».

[19] *OP, 2,* 65: «Il y a des moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence immensément augmenté... Cet état merveilleux». *PA,* ch. 1. *CE,* pág. 251: «véritables fêtes du cerveau... ces beaux jours de l'esprit». El último pasaje se refiere al «Tale of the Ragged Mountains» de Poe (titulado «Souvenirs de M. Auguste Besloe» en la trad. de Baudelaire; cf. *HE,* pág. 289).

[20] *AR,* pág. 60: «le génie n'est que *l'enfance retrouvée* à volonté». *PA,* página 162: «le génie n'est que l'enfance nettement formulée».

[21] Cf. Prefacio proyectado para *Fleurs du mal:* «Ce livre... n'a pas été fait dans un autre but que de me divertir et d'exercer mon goût passioné de l'obstacle». *FM,* pág. 373.

[22] *AR,* pág. 305: «nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-ădire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or qu'est-ce qu'un poëte... si ce n'est un traducteur, un déchiffreur? Chez les excellents poëtes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'universelle analogie».

[23] *AR,* păg. 307. Sobre jeroglíficos, véase Liselotte Dieckmann, «The Metaphor of Hieroglyphics in German Romanticism», en *Comparative Literature, 7* (1955), 306-12; y E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Berna, 1948), especialm. págs. 321 ss., 350, sobre cifras, libro de la naturaleza, etc.

[24] *NH,* pág. xx: «cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel». Cf. esta *Historia,* III, 220.

[25] Carta a Alphonse Toussenel (21 de enero de 1856), en *CG, 1,* 368: «L'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance».

[26] *AR,* págs. 164-5: «une immense intelligence innée de la *correspondance* et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore... définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le regard de l'homme».

[27] *CE,* pág. 222: «l'immense clavier des *correspondances!*».

[28] *CE,* pág. 283: «Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer».

[29] Cf. Heine, *Werke,* ed. de Ortmann, *11,* 295 (Salón de Heine en 1831): «Je crois que l'artiste ne peut trouver dans la nature tous ses types, mais que les plus remarquables lui sont révélés dans son âme, comme la symbolique innée des idées innées». Nótese que el mismo pasaje había sido citado por Sainte-Beuve, en *Portraits littéraires, 2,* 256-57 (1833).

[30] *CE,* pág. 108: «l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création».

[31] *CE,* págs. 273, 268.

[32] *CE,* pág. 333: «ce culte niais de la nature».

[33] *AR,* pág. 96: «la nature ne peut conseiller que le crime».

[34] *CE,* pág. 168: «la première affaire d'un artiste est de substituer l'homme à la nature et de protester contre elle».

[35] *AR,* pág. 399: «injure dégoûtante jetée à la face de tous les analystes, mot vague et élastique qui signifie pour le vulgaire, non pas une méthode nouvelle de création, mais une description minutieuse des accessoires».

[36] *CE,* pág. 284: «'Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas'. L'univers sans homme. Et celui-là, l'imaginatif, dit: 'Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits'».

[37] *CE,* pág. 310: «une lumière magique et surnaturelle sur l'obscurité naturelle des choses». *CE,* pág. 325: «plus la matière est, en apparence, positive et solide, et plus la besogne de l'imagination est subtile et laborieuse».

[38] *NH,* pág. xv: «L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies».

[39] Cit. en inglés, *CE,* pág. 279, por *The Night Side of Nature* (Londres, 1848), *1,* 320-21.

[40] *CE,* pág. 274: «C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création».

[41] *CE,* pág. 275: «L'imagination est la reine du vrai, et le *possible* est une des provinces du vrai».

[42] *CE,* pág. 282: «Un bon tableau, fidèle et égale au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde».

[43] *CE,* pág. 111: «le plus noble et le plus étrange [dessin], peut négliger la nature; il en représente une autre, analogue ă l'esprit et au tempérament de l'auteur».

[44] *CE,* pág. 275: «Elle est positivement apparentée avec l'infini».

[45] *CE,* pág. 298: «son ouvrage garde fidèlement la marque et l'humeur de sa conception. C'est l'infini dans le fini. C'est le rêve! et je n'entends pas par ce mot les capharnaüms de la nuit, mais la vision produite par une intense méditation». Para Schelling, véase esta *Historia,* II, 89, o bien cf. la misma frase en Bettina von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (1835), *1,* 181. Hubo en 1843 una traducción francesa, reseñada por Sainte-Beuve en *Causeries du Lundi, 2,* 330-52 (29 de julio de 1850).

[46] *AR,* págs. 303-04: «La musique des vers de Victor Hugo s'adapte aux profondes harmonies de la nature; sculpteur, il découpe dans ses strophes la forme inoubliable des choses; peintre, il les illumine de leur couleur propre. Et, comme si elles venaient directement de la nature, les trois impressions pénètrent simultanément le cerveau du lecteur. De cette triple impression résulte la *morale des choses...* La nature inanimée, ou dite inanimée; non seulement, la figure d'un être extérieur ă l'homme, végétal ou minéral, mais aussi physionomie, son regard, sa tristesse, sa douceur, sa joie éclatante, sa haine répulsive, son enchantement ou son horreur; enfin, en d'autres terms, tout ce qu'il y a d'humain dans n'importe quoi, et aussi tout ce qu'il y a de divin, de sacré ou de diabolique».

[47] *AR,* păg. 119: «C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même».

[48] *CE,* pág. 97: «La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet ni les lignes. S'il est mélodieux, il a déjă un sens».

[49] *AR,* pág. 15: «absolument indépendante du sujet du tableau».

[50] *CE,* pág. 345: «le sujet fait pour l'artiste une partie du génie».

[51] *CE,* pág. 356.

[52] *AR,* păg. 112. Véase carta a Thoré (junio de 1864), en *CG, 4,* 275-76.

[53] *AR,* pág. 110: «la beauté passagère, fugace, de la vie présente».

[54] *AR,* pág. 69: «presque toute notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations».

[55] *CE,* pág. 77: «l'héroïsme *de la vie moderne*».

[56] Carta a Armand Fraisse (18 de febrero de 1860). *CG, 3,* 39-40: «Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au Sonnet, la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal et du minéral bien travaillés. Avez-vous observé qu'un morceau de ciel, aperçu par un soupirail, ou entre deux cheminées, deux rochers, ou une arcade, etc... donnait une idée plus profonde de l'infini qu'un grand panorama vu du haut d'une montagne?».

[57] *CE,* 283: «les rhétoriques et les prosodies ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de

l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement».

[58] *CE,* 328: «une poésie étrangère, empruntée généralement au passé... la qualité naturellement poétique du sujet qu'il en faut extraire pour la rendre plus visible».

[59] *AR,* 172: «l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté... la *douleur* rhythmée cadencée remplisse l'esprit d'une *joie* calme».

[60] «Le Spleen de Paris», pág. XXVII, «Une Mort héroïque»; en ed. Pléiade, *I,* 452.

[61] Fusées XI, *OP, 2,* 65.

[62] *CE,* pág. 394: Baudelaire destaca *Die Königsbraut, Meister Floh, Der Goldene Topf,* y, sobre todo, *Prinzessin Brambilla.*

[63] *CE,* págs. 385 ss.; cf. *AR,* pág. 409.

[64] *PA,* pág. 233: «la béatitude poétique... un état où ils (les poëtes) sont à la fois cause et effet, sujet et objet, magnétiseur et somnambule».

[65] *AR,* pág. 165: «Il y a dans le mot, dans le *verbe,* quelque chose de *sacré* qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire».

[66] *AR,* págs. 164, 305, ambos citados arriba. Para otros usos del término, véase *AR,* págs. 146, 152; *CE,* págs. 7, 89, 198. Para «alegoría» y «emblema», véase *FM,* págs. 87, 96, 142, 205; *CE,* pág. 321. Exposición excelente en págs. 162 ss.

[67] *AR,* pág. 354: «La mythologie est un dictionnaire d'hiéroglyphes vivants, hiéroglyphes connus de tout le monde».

[68] *AR,* pág. 217. Baudelaire cita la «Lettre sur la Musique» de Wagner antepuesta a *Quatre poëmes d'opéras,* París, 1861.

[69] *AR,* págs. 229-30: «le signe d'une origine unique, la preuve d'une parenté irréfragable, mais à la condition que l'on ne cherche cette origine que dans le principe absolu et l'origine commune de tous les êtres... le mythe est un arbre qui croît partout, en tout climat, sous tout soleil, spontanément».

[70] Véase la bibliografía, arriba, especialmente los artículos de Albert Wellek.

[71] *CE,* págs. 97-98. De «Höchst zerstreute Gedanken», sec. 5 de «Kreisleriana». en *Phantasiestücke in Callots Manier,* en *Werke,* ed. de G. Ellinger, *I,* 56.

[72] *AR,* pág. 177.

[73] *CE,* pág. 168: «l'empiétement d'un art sur un autre».

[74] *AR,* pág. 129: «tout art doit se suffire à lui-même et en même temps rester dans les limites providentielles».

[75] *AR,* pág. 5: «les arts aspirent, sinon à se suppléer l'un l'autre, du moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles».

[76] *Œuvres complètes,* ed. de Rolland de Renéville y Jules Mouquet (París, 1954), Pléiade, págs. 270-71. Carta a Paul Démeny (15 de mayo de 1871): «Le Poëte se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens.* Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute foi, de toute force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit —et le suprême Savant!— Car il arrive à *l'inconnu!*». En una carta similar a Georges Izambard (13 de mayo de 1871),

dice lo mismo con otras palabras (*ibid.*, pág. 268): «Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*».

[77] *Ibid.*, pág. 233: «Alchimie du verbe... J'inventai la couleur des voyelles! —*A* noir, *E* blanc, *I* rouge, *O* blue, *U* vert.— Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rhythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction. Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable». *Ibid.*, pág. 234: «Je m'habituai à hallucination simple: je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac; les monstres, les mystères; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi. Puis j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots! Je finis par trouver sacré le désordre de mon esprit». Sobre Rimbaud, véase W. H. Frohock, «Rimbaud's Poetics», en *Romanic Review, 46* (1955), 192-202, con excelentes análisis.

[78] *CE,* pág. 229: «L'artiste ne relève que de lui-même».

[79] «E. A. Poe». En *HE,* págs. XXV-XXVII. Debiera tenerse en cuenta que el primer artículo de Baudelaire sobre Poe es, en gran parte, traducción de un artículo de John M. Daniel en *Southern Literary Messenger.* Véase W. T. Bandy, «New Light on Baudelaire and Poe», en *Yale French Studies, 10* (1953), 65-69.

[80] *HE,* pág. XXVIII: «Sa poésie profonde et plaintive, ouvragée néanmoins, transparente et correcte comme un bijou de cristal, —par son admirable style, pur et bizarre—, serré comme les mailles d'une armure».

[81] *AR,* pág. 276. *CE,* págs. 97-98, 151-52, 386-88, 393-95. *PA,* págs. 201-02. Sobre Hoffmann, véase el capítulo de Pommier, *Dans les Chemins de Baudelaire,* págs. 297-321. Sobre Heine, *AR,* pág. 291: «sa littérature pourrie de sentimentalisme matérialiste». *CE,* pág. 222: «ce charmant esprit, qui serait un génie s'il se tournait plus souvent vers le divin». *OP, 1,* 223 s., plan de una elaborada defensa contra Jules Janin.

[82] *AR,* pág. 153: «Victor Hugo, Sainte-Beuve, Alfred de Vigny, avaient rajeuni, plus encore, avaient ressucité la poésie française, morte depuis Corneille». *AR,* 183-84: «Elle [l'école romantique] nous rappela à la vérité de l'image, elle détruisit les poncifs académiques». *AR,* pág. 124: «[l'art romantique] a fait prévaloir la gloire de l'art pur».

[83] *AR,* pág. 359. *CE,* pág. 311: «Le romantisme est une grâce, céleste ou infernale, à qui nous devons des stigmates éternels». *CE,* pág. 90: «le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau». Esto, naturalmente, resume la opinión de Stendhal.

[84] *CE,* pág. 91: «intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini».

[85] *OP, 1,* 305: «le grand gentilhomme des décadences, qui veut retourner à la vie sauvage».

[86] Carta (15 de marzo de 1865), *CG, 5,* 64: «Les *Fleurs du mal* de la veille». Baudelaire refrenda una expresión de Sainte-Beuve.

[87] *AR,* pág. 336-40.

[88] *CE,* págs. 105-06: «M. Victor Hugo laisse voir dans tous ses tableaux lyriques et dramatiques, un systéme d'alignement et de contrastes uniformes. L'excentricité

elle-même prend chez lui des formes symétriques... C'est un compositeur de décadence ou de transition, qui se sert de ses outils avec une dextérité véritablement admirable et curieuse. M. Hugo était naturellement académicien avant que de naître».

[89] *CE,* págs. 106-07: «Trop matériel, trop attentif aux superficies de la nature, M. Victor Hugo est devenu un peintre en poésie».

[90] *CE,* pág. 247: «un grand poëte sculptural qui a l'œil fermé à la spiritualité».

[91] *AR,* pág. 307: «ces turbulences, ces accumulations, ces écroulements de vers, ces masses d'images orageuses». *AR,* pág. 147: «il [le public] ignore les parties mystérieuses, ombreuses, le plus charmantes de Victor Hugo». *CE,* pág. 345: «le roi des paysagistes». *AR,* págs. 315-16: «Victor Hugo a créé le seul poème épique qui pût être créé par un homme de son temps pour des lecteurs de son temps».

[92] *AR,* pág. 300: «toujours maître de lui-même, et appuyé sur une sagesse abrégée, faite de quelques axiomes irréfutables».

[93] *AR,* págs. 385, 391-92. Pág. 390: «Un livre de charité».

[94] *CG 4,* 100 (10 de agosto de 1862): «Immonde et inepte». *OP, 2,* 73: «Hugo-Sacerdoce a toujours le front penché; —trop penché pour rien voir, excepté son nombril».

[95] *OP 1,* 221-22: «Dieu, par un esprit de mystification impénétrable, a amalgamé la sottise avec le génie».

[96] *CG* 5, 92 (8 de mayo de 1865): «Tous les trois, mère et fils, aussi bêtes, aussi sots que le père!». *CG, 5,* 39-40 (12 de febrero de 1865): «On peut être à la fois un bel esprit et un rustre, —comme on peut en même temps posséder un génie spécial et être un sot».

[97] «Au poëte impeccable, au parfait magicien ès lettres françaises, ă mon très-cher et très-vénéré Maître et ami Théophile Gautier».

[98] *AR,* pág. 177: «la consolation par les arts, par tous les objets pittoresques qui réjouissent les yeux et amusent l'esprit».

[99] *CG 2,* 345 (21 de septiembre de 1859): «Je puis avouer *confidentiellement* que je connais les lacunes de son étonnant esprit».

[100] «L'école païenne» (1852) en *AR,* págs. 289-97.

[101] *AR,* pág. 359: «il n'exprime que ce qui est beau, joyeux, noble, grand rhythmique».

[102] *CE,* pág. 171: «Les singes du sentiment sont, en général, de mauvais artistes».

[103] *AR,* pág. 331: «Le cri du sentiment est toujours absurde». Pág. 160: «*La poésie du cœur*».

[104] *CG, 5,* 280 (18 de febrero de 1866): «A propos du sentiment, du cœur, et autres saloperies féminines, souvenez-vous du mot profond de Leconte de Lisle: *Tous les élégiaques sont des canailles!*». Baudelaire quería citar esta frase (no impresa en otro sitio) en el prefacio a *Fleurs du mal* (ed. de Conard, pág. 372).

[105] *CG, 3,* 38 (18 de febrero de 1850): «Ce maître des gandins». *OP, 1,* 227: «Mauvais poëte... Croque-mort langoureux». *AR,* pág. 153: «féminin et sans doctrine».

[106] *OP, 2,* 97: «une *grosse bête*», «lourde», «bavarde», «cette stupide créature».

[107] *AR,* pág. 325-30.

[108] *OP,* 1, 332: «Puissance de l'analyse racinienne».

[109] *AR,* pág. 168: «visionnaire passionné». Nótese, con todo, que Philarète Chasles y Sainte-Beuve hicieron la misma observación, ampliamente desvalorizadora: *Causeries du lundi, 2,* 450; Chasles: «Ce n'est pas un analyste, c'est mieux ou pis, c'est un voyant», citado en E. R. Curtius, *Balzac* (2.ª ed., Bern, 1951), del *Journal des Débats,* 24 de agosto de 1850.

[110] *AR,* pág. 400: «une gageure... un pari... l'orgue de Barbarie le plus éreinté».

[111] *AR,* págs. 407-08: «Il m'eût été facile de retrouver sous le tissu minutieux de *Madame Bovary* les hautes facultés d'*ironie* et de *lyrisme* qui illuminent à outrance la *Tentation de Saint Antoine*... cette faculté souffrante, souterraine et révoltée... évidemment la plus intéressante pour les poëtes et les philosophes».

[112] *AR,* págs. 219-20: «tous les grands poëtes deviennent naturellement, fatalement, critiques. Je plains les poëtes que guide le seul instinct; je les crois incomplets... il est impossible qu'un poëte ne contienne pas un critique... je considère le poëte comme le meilleur de tous les critiques... Diderot, Goethe, Shakspeare, autant de producteurs, autant d'admirables critiques».

[113] *CE,* pág. 88: «la critique touche à chaque instant à la métaphysique».

[114] *CE,* págs. 223-24: «un système est une espèce de damnation... Il y a dans les productions multiples de l'art quelque chose de toujours nouveau qui échappera éternellement á la règle et aux analyses de l'école».

[115] *AR,* pág. 198: «Il vous faut donc, pour bien représenter l'œuvre, *entrer dans la peau* de l'être créé, vous pénétrer profondément des sentiments qu'il exprime, et les si bien sentir, qu'il vous semble que ce soit votre œuvre propre».

[116] *CE,* 87: «la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament... pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d être, la critique doit être partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons».

MALLARMÉ

[1] *Vie,* pág. 104: «Mon grand maître».

[2] *O,* pág. 531: «l'âme poétique la plus noble, qui jamais vécut».

[3] *O,* pág. 225: «le prince spirituel de cet âge».

[4] *O,* pág. 228: «Ainsi presque pas un des vingt morceaux qui ne soit en son mode un chef d'œuvre unique».

[5] *O,* pág. 230: «la théorie poétique très neuve... sans fondement anecdoctique... A savoir que tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne et n'y peut être que feint; et que l'éternel coup d'aile n'exclut pas un regard lucide scrutant l'espace dévoré par son vol».

[6] Chiari, pág. 85: «Le poète idéal n'est point ce vaste épileptique que l'on nous dépeint échevelé, les yeux hagards, émettant indifféremment et d'un seul jet sous l'inspiration de je ne sais quelle Muse bavarde, des vers faciles et incohérents, mais

un penseur sérieux qui conçoit fortement et que entoure ses conceptions d'images hardies et lentement ciselées».

[7] Véase arriba, pág. 754, n. 65.

[8] *O,* pág. 857: «le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel». También *O,* pág. 368.

[9] *O,* 368: «à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnai».

[10] *O,* 364: «la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. Cette prohibition sévit expresse, dans la nature... que ne vaille de raison pour se considérer Dieu».

[11] *O,* pág. 921: «sinistre digramme».

[12] *O,* pág. 364.

[13] *O,* pág. 368, 400. Pág. 364: «rémunère le défaut des langues».

[14] *Pro,* pág. 147: «un élément nouveau, à même et soi, nu et dévorant ses propres mots». «Nu» es probablemente errata por «un».

[15] *Pro,* pág. 75: «les mots... se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme».

[16] En Edmund Gosse, *Questions at Issue* (Londres, 1893), pág. 332.

[17] *O,* pág. 389: «à quelle hauteur qu'exultent des cordes et des cuivres, un vers, du fait de l'approche immédiate de l'âme, y atteint».

[18] *O,* pág. 368: «l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique». Sobre la música en el sentido griego, véase la carta a Edmund Gosse (10 de enero de 1893), en *Questions at Issue,* pág. 333.

[19] *O,* pág. 381: «La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence —ne consent pas d'infériorité».

[20] *O,* pág. 335: «Chez Wagner... je ne perçois, dans l'acception stricte, le théâtre (sans conteste on retrouvera plus, au point de vue dramatique, dans la Grèce ou Shakespeare), mais la vision légendaire qui suffit sous le voile des sonorités et s'y mêle; ni sa partition du reste, comparée à du Beethoven ou du Bach, n'est, seulement, la musique. Quelque chose de spécial et complexe résulte: aux convergences des autres arts située, issue d'eux et les gouvernant, La Fiction ou Poésie».

[21] Véase Charles Chassé, *Les Clés de Mallarmé,* París, 1954.

[22] Para el mejor análisis, véase Jacques Scherer, arriba, Bibliografía.

[23] *O,* pág. 643: «La Musique et les lettres», conferencia dada en Oxford y Cambridge en 1894. Publicada en 1895.

[24] *O,* pág. 366: «L'œuvre pure implique la disparition élocutoire de poëte, qui cède l'initiative aux mots».

[25] *Pro,* pág. 78: «je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, —mais une aptitude qu'a l'univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi». 14 de mayo de 1867.

[26] *Pro,* pág. 136: «l'ouvrier disparaît (ce qui est absolument la trouvaille contemporaine)». 22 de enero de 1888.

[27] Carta a Eugène Lefébure (febrero de 1865), en Henri Mondor, *Eugène Lefébure* (París, 1951), págs. 341-42: «Ce que je reproche à Taine, c'est de prétendre

qu'un artiste n'est que l'homme porté à sa suprême puissance, tandis que je crois qu'on peut parfaitement avoir un tempérament humain très distinct du tempérament littéraire... Devant le papier, l'artiste *se fait*. Il ne croit pas par exemple qu'un écrivain puisse entièrement changer sa manière, ce qui est faux, je l'ai observé sur moi».

[28] *O,* págs. 259-60: «L'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate... leur nom peut-être, leurs vers, cela est faux... Que les masses lisent la morale, mais de grâce ne leur donnez pas notre poésie á gâter. O poëtes, vous avez toujours été orgueilleux; soyez plus, devenez dédaigneux».

[29] *O,* págs. 544-45: «l'esprit français... répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende... est-ce qu'un fait spirituel, l'épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite endroit, pour s'y développer, autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule!».

[30] *O,* pág. 394: «frappée à l'authenticité des mots et lumière, triomphale de Patrie, ou d'Honneur, de Paix». El *postscriptum* en *National Observer* (7 de mayo de 1892), impreso en E. Noulet, pág. 119.

[31] *O,* pág. 869: «la poésie est faite pour le faste et les pompes suprêmes d'une société constituée où aurait sa place la gloire dont les gens semblent avoir perdu la notion».

[32] *O,* págs. 869-70: «cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau... il est en grève devant la société».

[33] *O,* pág. 663: «un livre qui soit un livre, architectural et prémédité».

[34] *O,* pág. 663: «le Livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un».

[35] *O,* pág. 372: «Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur... il a lieu tout seul: fait, étant».

[36] Jacques Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé,* París, 1957.

[37] «Le volume, malgré l'impression fixe, devient par ce jeu, mobile —de mort il devient vie». Feuillet 191.

[38] *Ibid.,* pág. 119.

[39] *Ibid.,* pág. 96.

[40] *O,* pág. 663: «L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poëte».

[41] *O,* pág. 378: «tout, au monde, existe pour aboutir à un livre... l'hymne, harmonie et joie, comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout».

[42] Scherer, *L'Expression,* págs. 155 ss., recoge pruebas de contactos de Mallarmé con Platón, la francmasonería y el ocultismo. En 1890 Mallarmé agradecía a Victor-Emile Michelet su libro *L'Esotérisme dans l'art* y firmaba: «Votre très persuadé». *Vie,* pág. 222, cita una carta de Villiers de l'Isle-Adam a Mallarmé: «Quant à Hegel, je suis vraiment bien heureux que vous ayez accordé quelque attention á ce miraculeux génie». *Pro,* pág. 59, niega conocimiento del budismo.

[43] *O,* pág. 544: «l'esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique».

[44] *O,* pág. 368: «Je dis: une fleur!... musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets». También, *O,* pág. 857.

[45] *O,* pág. 400: «Evoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs».

[46] *O,* pág. 365: «Instituer une relation entre les images exacte, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté á la divination».

[47] *O,* págs. 365-66: «Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régît les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage; non les bois intrinsèque et dense des arbres».

[48] *Pro,* pág. 118: «La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence: elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle».

[49] *O,* pág. 646: «Oui, que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout».

[50] *Pro,* pág. 59: «nous ne sommes que de vaines formes de la matière, —mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme... s'élançant forcenément dans le rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Ame et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges!».

[51] *O,* pág. 55.

TABLA CRONOLÓGICA DE OBRAS

FRANCIA

1851-62	Sainte-Beuve:	*Causeries du lundi* (15 vols.)
1852	Baudelaire:	Primer artículo sobre Poe en *Revue de Paris*
1853	Taine:	*La Fontaine et ses fables*
1857	Baudelaire:	Reseña de *Madame Bovary* de Flaubert
	Champfleury:	*Le Réalisme*
	Taine:	*Les Philosophes classiques du XIX^e siècle*
1858	Taine:	*Essais de critique et d'histoire*
1860	Sainte-Beuve:	*Chateaubriand et son groupe littéraire*
1861	Baudelaire:	«Victor Hugo», «Théophile Gautier»
1863-70	Sainte-Beuve:	*Nouveaux lundis,* 13 vols.
1863-95	Edmond Scherer:	*Etudes critiques sur la littérature contemporaine,* 10 vols.
1864	Taine:	*Histoire de la littérature anglaise,* 4 vols.
1865	Taine:	*Philosophie de l'art*
1866	Zola:	*Mes haines*
1867	Taine:	*De l'Idéal dans l'art*
1868	Baudelaire:	*L'Art romantique*
1871	Rimbaud:	Carta a Paul Démeny (publicada en 1912)
1873	Rimbaud:	*Une Saison en enfer*
1880	Barbey d'Aurevilly:	*Goethe et Diderot*
	Zola:	*Le Roman expérimental*
1882	Montégut:	*Types littéraires*

1883	Bourget:	*Essais de psychologie contemporaine,* primera serie
	Brunetière:	*Le Roman naturaliste*
1885	Barbey d'Aurevilly:	*Les Critiques ou les juges jugés*
	Mallarmé:	«Richard Wagner»
1886	De Vogüé:	*Le Roman russe*
1887	Flaubert:	*Correspondance,* 4 vols.
1887-99	Lemaître:	*Contemporains,* 7 vols.
1887	Maupassant:	*Pierre et Jean*
1888	Anatole France:	*La Vie littéraire,* primera serie
	Hennequin:	*La critique scientifique*
1889	Brunetière:	*Questions de critique*
1890	Brunetière:	*L'Evolution des genres dans l'histoire*
1891	Faguet:	*Politiques et moralistes du XIX^e siecle,* Vol. I
1892	Brunetière:	*Les Epoques du theâtre français*
1893	Angellier:	*Robert Burns,* 2 vols.
1894	Jusserand:	*Histoire littéraire du peuple anglais,* Vol. I
	Lanson:	*Histoire de la littérature française*
	Mallarmé:	«La Musique et les lettres»
	Taine:	*Derniers Essais de critique et d'histoire*
1896	Emile Legouis:	*La Jeunesse de Wordsworth*
	Texte:	*J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*
1897	Mallarmé:	*Divagations*

ITALIA

1850	De Sanctis:	«Delle Opere drammatiche di Federico Schiller»
1857	De Sanctis:	«Dell'argumento della *Divina Commedia*»
1858	De Sanctis:	«Schopenhauer e Leopardi»
1865	Imbriani:	«Un Capolavoro sbagliato»

1868-71	Carducci:	«Dello Svolgimento della letteratura nazionale»
1869	De Sanctis:	*Saggio critico sul Petrarca*
	Imbriani:	*Le Leggi dell'organismo poetico*
1870-71	De Sanctis:	*Storia della letteratura italiana,* 2 vols.
1872	Comparetti:	*Virgilio nel medio evo*
	Imbriani:	*Fame usurpate*
1874	De Sanctis:	*Saggi critici*
1876	Rajna:	*Le Fonti dell'Orlando furioso*
1877	D'Ancona:	*Le Origini del teatro in Italia*
1878-84	Bartoli:	*Storia della letteratura italiana,* 7 vols.
1880	Verga:	*Vita dei campi*
1884	Rajna:	*Le Origini dell'epopea francese*
1892	Carducci:	*Storia del Giorno*
1894	Croce:	*La Critica letteraria*
1896	Chiarini:	*Studi Shakespeariani*
1898	Capuana:	*Gli 'Ismi' contemporani*
	Graf:	*Foscolo, Manzoni, Leopardi*

INGLATERRA

1850		*The Germ,* ed. de W. M. Rossetti
1852	Browning:	Ensayo introductorio a *Letters of Percy Bysshe Shelley*
	Dallas:	*Poetics*
1853	Arnold:	Prefacio a *Poems*
	Bagehot:	«Shakespeare the Man»
1855	Lewes:	*Life of Goethe*
1858	Arnold:	Prefacio a *Merope*
	Lewes:	«Realism in Art: Recent German Fiction»
1859-94	Masson:	*Life of John Milton,* 7 vols.
1861	Arnold:	*On Translating Homer*
1864	Bagehot:	«Wordsworth, Tennyson and Browning»
1865	Arnold:	*Essays in Criticism*
	Lewes:	«Principles of Success in Literature»
1866	Dallas	*The Gay Science,* 2 vols.

1867	Arnold:	*On the Study of Celtic Literature*
	Pater:	«Winckelmann»
1868	Swinburne:	*William Blake*
1871	John Morley:	*Critical Miscellanies,* 2 vols.
1872	John Morley:	*Voltaire*
1873	Pater:	*Studies in the Renaissance*
1874	Stephen:	*Hours in a Library:* Primera Serie
	Minto:	*Characteristics of the English Poets*
1875	Dowden:	*Shakespere: His Mind and Art*
	Swinburne:	*Essays and Studies*
	Ward:	*History of English Dramatic Literature*
1875-86	Symonds:	*The Renaissance in Italy,* 7 vols.
1876	Stephen:	*A History of English Thought in the Eighteenth Century,* 2 vols.
1877	Meredith:	«On the Idea of Comedy and the Uses of Comic Spirit»
1879	Arnold:	*Mixed Essays*
	Bagehot:	*Literary Studies,* 2 vols.
1880	Swinburne:	*A Study of Shakespeare*
1881	Saintsbury:	*John Dryden*
1882	Saintsbury:	*A Short History of French Literature*
1884	Symonds:	*Shakspere's Predecessors in the Drama*
1885	Arnold:	*Discourses in America*
1886	Posnett:	*Comparative Literature*
	Swinburne:	*Miscellanies*
1887	Saintsbury:	*A History of Elizabethan Literature*
1888	Arnold:	*Essays in Criticism:* Second Series
1889	Pater:	*Appreciations*
1890	Symonds:	*Essays Speculative and Suggestive,* 2 vols.
	Wilde:	*Intentions*
1891	Shaw:	*The Quintessence of Ibsenism*
1893	Symonds:	*Walt Whitman*
1895-1910	Courthope:	*A History of English Poetry,* 6 vols.
1897	Gosse:	*A Short History of Modern English Literature*
1898	Saintsbury:	*A Short History of English Literature*
	Shaw:	*The Perfect Wagnerite*

1899	Arthur Symons:	*The Symbolist Movement in Literature*
1901-04	Saintsbury:	*A History of Criticism and Literary Taste in Europe,* 3 vols.

ESTADOS UNIDOS

1844	Lowell:	*Conversations on Some of the Old Poets*
1850	Melville:	«Hawthorne and his Mosses»
1856	Whitman:	Carta a Emerson antepuesta a la segunda edición de *Leaves of Grass*
1870	Lowell:	*Among My Books*
1871	Whitman:	*Democratic Vistas*
	Lowell:	*My Study Windows*
1876	Lowell:	*Among My Books: Second Series*
1878	Henry James:	*French Poets and Novelists*
1879	James:	*Hawthorne*
1882	Howells:	«Henry James, Jr.»
1887	Howells:	*Modern Italian Poets*
1888	James:	*Partial Portraits*
1891	Howells:	*Criticism and Fiction*
1893	James:	*Essays in London and Elsewhere*
1895	Howells:	*My Literary Passions*
1901	Howells:	*Heroines of Fiction,* 2 vols.
1907-17	Henry James:	*The Novels and Tales* (con los prefacios)
1914	James:	*Notes on Novelists*

ALEMANIA

1850	Hettner:	*Die romantische Schule*
1852	Hettner:	*Das moderne Drama*
1853	Fontane:	«Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848»
1856-70	Hettner:	*Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts,* 6 vols.

1856	Haym:	*Wilhelm von Humboldt*
1857	Haym:	*Hegel und seine Zeit*
1863	Freytag:	*Technik des Dramas*
	Spielhagen:	«Über Objektivität im Roman»
1865	Dilthey:	«Novalis»
1870	Dilthey:	*Leben Schleiermachers*
	Haym:	*Die romantische Schule*
1872	Nietzsche:	*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*
1873-74	Nietzsche:	*Unzeitgemässe Betrachtungen,* 2 vols.
1874	Otto Ludwig:	*Shakespeare-Studien*
1874-85	Hillebrand:	*Zeiten, Völker und Menschen,* 7 vols.
1877	Dilthey:	«Goethe und die dichterische Phantasie»
1878-80	Nietzsche:	*Menschliches Allzumenschliches,* 2 vols.
1880-85	Haym:	*Herder,* 2 vols.
1880	Hillebrand:	*German Thought from the Seven Years' War to Goethe's Death*
1881	Nietzsche:	*Morgenröte*
1882	Heinrich and Julius Hart:	*Kritische Waffengänge*
	Nietzsche:	*Die fröhliche Wissenschaft*
1883	Dilthey:	*Einleitung in die Geisteswissenschaften*
	Wilhelm Scherer:	*Geschichte der deutschen Literatur*
	Spielhagen:	*Beiträge zur Theorie und Technik des Romans*
1884-92	Erich Schmidt:	*Lessing,* 2 vols.
1886	Nietzsche:	*Jenseits von Gut und Böse*
1887	Otto Brahm:	*Ibsen*
1888	Nietzsche:	*Der Fall Wagner*
	Wilhelm Scherer:	*Poetik*
1889	Fontane:	Reseña de *Vor Sonnenaufgang* de Hauptmann
	Nietzsche:	*Götzendämmerung*
1891	Arno Holz:	*Die Kunst: ihr Wesen und ihre Gesetze*
1892	Nordau:	*Entartung*
1893	Mehring:	*Die Lessing-legende*
1899	Holz:	*Die Revolution der Lyrik*

1900	R. M. Meyer:	*Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*
1905	Dilthey:	*Das Erlebnis und die Dichtung*

RUSIA

1852	Grigoriev:	«Literatura rusa en 1851»
1854	Chernishevski:	«*Poética* de Aristóteles»
1855	Chernishevski:	*Las relaciones estéticas del arte con la realidad*
		«Estudios sobre la época de Gogol»
1856	Chernishevski:	Reseña de *Niñez, Adolescencia* y *Relatos de Sebastopol* de Tolstoi
	Grigoriev:	«Sobre la verdad y la sinceridad en el arte»
1858	Dobrolyubov:	«Sobre la participación del pueblo en el desarrollo de la literatura rusa»
1859	Dobrolyubov:	«¿Qué es el oblomovismo?»
		El reino de las tinieblas
	Grigoriev:	«I. S. Turgenev y su obra»
1860	Dobrolyubov:	«¿Cuándo llegará el día?»
		«Un rayo de luz en el reino de la oscuridad»
1861	Dobrolyubov:	«Gente olvidada»
	Dostoievski:	«Mr. — bov y la cuestión del arte»
	Grigoriev:	«El desarrollo de la idea de nacionalidad en nuestra literatura»
1862	Pisarev:	«Bazarov»
1864	Pisarev:	«Los realistas»
	Grigoriev:	«Las paradojas de la crítica orgánica»
1865	Pisarev:	«La destrucción de la estética»
1867	Pisarev:	«Heinrich Heine»
		Reseña de *Crimen y castigo*
1868	Strakhov:	*La pobreza de nuestra literatura*
1876	Grigoriev:	*Obras,* Vol. I (no se publicaron más)
1880	Dostoievski:	Discurso sobre Pushkin

1882	Strakhov:	La lucha con Occidente en nuestra literatura, Vol. I.
1883	Mijailovski:	«Un talento cruel»
1890	Rozanov:	«La leyenda del Gran Inquisidor de Dostoievski»
1894	Tolstoi:	Prefacio a los *Cuentos* de Maupassant
	Veselovski:	«Introducción a la poética histórica»
1897-1906	Veselovski:	*La poética de tramas*
1898	Tolstoi:	*¿Qué es el arte?*
1898-99	Pipin:	*Historia de la literatura rusa,* 4 vols.
1904	Veselovski:	*V. S. Zhukovsky, la poesía del sentimiento*
1906	Tolstoi:	«Shakespeare y el drama»

ÍNDICES

ÍNDICE DE NOMBRES

Adam, Paul, 99
Adamson, Robert, 240
Addison, Joseph, 74
Aleardi, Aleardo, Conde, 170
Alejandro I, Zar de Rusia, 467
Alfieri, Vittorio, 135, 149, 155, 169, 268, 415
Amiel, Henri Frédéric, 118, 119, 120, 229, 512
Anacreonte, 252
Ancona, Alessandro d', 164
Andersen, Hans Christian, 471
Andler, Charles, 436
Andreiev, Leonid, 376
Angellier, Auguste Jean, 103
Annan, Noel G., 241
Antonovich, Maxim, 337
Apollinnaire, Guillaume, 588
Apuleyo, 501
Aretino, Pietro, 526
Ariosto, Ludovico, 12, 138, 147, 154, 155, 156, 159, 165, 169, 173, 520, 524
Aristarco, 522
Aristófanes, 57, 74, 382, 469
Aristóteles, 35, 51, 132, 141, 198, 214, 224, 286, 313, 401, 445, 522
Arnim, Achim von, 226, 336-37
Arnold, Matthew, 104, 111, 189, 200, *201-233,* 240, 241, 254, 263, 279, 304, 307, 402, 485, 489, 495, 528, 535, 602; influencia de, 201; concepto de cultura y religión, 202; teoría de la crítica, 202; ideal de «desinterés», 202; aceptación del juicio crítico, 205; crítica histórica, 205; su esquema de la historia, 206; sobre literaturas adecuadas y corrientes principales, 208; concepto de raza, 209; sobre la raza céltica, 210; sobre la corriente de la historia, 211; sobre la literatura victoriana, 212; sobre la poesía como crítica de la vida, 213; sobre literatura y filosofía, 213; sobre alta sociedad, 214; sobre magia natural, 215; sobre literatura e ideas morales, 216; su rechazo de la poesía racionalista, 216; sobre arte y vida, 217; importancia que da al «asun-

to», 218; sobre tragedia y comedia, 218; sobre métrica y *On Translating Homer,* 219; sobre el «grand style», 219; sobre la totalidad y unidad, 221; sus «piedras de toque», 222-225; *Essays in Criticism* (1865), 225; opiniones sobre literatura alemana, 226; segunda serie de *Essays,* 228; sobre Tolstoi, 229; ensayos sobre los poetas románticos ingleses, 230; sus preferencias, 232
Arnold, Thomas, 206
Aucassin and Nicolette, 499
Auerbach, Berthold, 9, 269
Aulnoy, Félicie d', 40
Aurelio, Marco, 53, 225, 500
Austen, Jane, 272, 273, 290

Babbitt, Irving, 201
Bacon, Francis, Lord Verulam, 63, 154, 502
Bach, Johann Sebastian, 428, 442, 558, 587
Bagehot, Walter, *234-240*
Bain, Alexander, 185
Bakunin, Mikhail, 553
Baldensperger, Fernand, 105
Bale, John, 94
Balzac, Guez de, 68
Balzac, Honoré de, 8, *10-13,* 25, 27-29, 46, 58-60, 64, 68, 70, 72, 76, 82, 85, 93, 98, 99, 108, 109, 123, 242, 280, 281, 285, 289, 291, 298, 303, 305, 405, 415, 424, 433, 467, 469, 533, 549, 550, 561, 581
Banville, Théodore de, 580
Barbey d'Aurevilly, Jules, 83, *106-08,* 112, 115, 117
Baretti, Guiseppe, 170
Bartoli, Adolfo, 166, 524
Baudelaire, Charles, 25, 38, 83, 98, 101, 108, 109, 115, 118, 123-24, 248, 280, 284, 290, 368, 455, 481, 493, 502, 528, 540, 551, 559, *560-83,* 584, 585, 590; las fuentes de su estética, 561; relación con Poe, 561; sobre el arte por el arte, 563; la teoría de las correspondencias, 566; su rechazo del naturalismo y del realismo, 567; su concepto de la imaginación, 567; como crítico del arte, 570; sobre forma y estilo, 571-72; sobre símbolo y mito, 572-73; su sinestesia, 573; su crítica de Poe, Hugo y Gautier, 576-577; crítica de la novela, 581; reseña de *Madame Bovary,* 581-82; teoría de la crítica, 582
Beaumont, Sir Francis, 233, 520, 556
Beerbohm, Max, 556
Beethoven, Ludwig van, 313, 368, 369
Bellini, Giovanni, 149, 521
Bénard, Charles, 157
Bennett, Arnold, 285
Bentham, Jeremy, 333
Béranger, Pierre Jean de, 13, 15, 235, 239, 316, 581
Berchet, Giovanni, 140
Bergson, Henri, 345, 350, 431
Berkeley, George, Obispo, 73
Bernard, Charles de, 85, 550
Bernard, Claude, 23, 333

Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri, 84, 93
Bernays, Jakob, 225, 400, 429
Bernhardt, Sarah, 555
Berni, Francesco, 485
Bielinski, Vissarion, 25, 162, 309, 314-16, 329, 330, 334, 349, 351, 357
Bismarck, Otto von, Príncipe, 408, 457
Bizet, Georges, 453
Blackmur, R. P., 276
Blake, William, 65, 263, 481, 482, 483, 487, 490, 502, 518
Blanc, Louis, 337
Blaze de Bury, Marie (de soltera Marie Rose Stuart), 226-27
Bleibtreu, Karl, 408
Blok, Alexander, 559
Bloy, Léon, 107
Boccaccio, Giovanni, 115, 138, 140, 142, 146, 152, 159, 168, 172, 173, 361, 520, 524
Boeckh, August, 430
Bölsche, Wilhelm, 408
Boiardo, Matteo Maria, 165, 520
Boileau-Despréaux, Nicolas, 52, 69, 97, 522
Bonald, Louis Gabriel Ambroise, Vizconde de, 466
Borel, Pétrus (Joseph d'Hauterive), 577
Borgese, Giuseppe, 128
Borgias, los, 48
Börne, Ludwig, 336, 469
Bossuet, Jacques-Bénigne, 35, 53, 97, 110
Bourget, Paul, *117-120,* 179, 291, 454
Bowles, William Lisle, 217
Brahm, Otto, 410
Brandes, Georg, 41, 188, 360, 378, 385, 435, 456, *463-478,* 599, 602 juicios conflictivos sobre, 463; *Las grandes corrientes de la Literatura del Siglo XIX,* 470, 471; su ideología liberal, 464-65; opiniones sobre el romanticismo, 466-67; libros tempranos sobre estética, 470; libro sobre Kierkegaard, 471; estudios sobre Ibsen, 471-72; sobre literatura rusa, 473; su descubrimiento de Nietzsche, 474; libro sobre Shakespeare, 474-75; libros tardíos sobre Goethe y Voltaire, 477
Brawne, Fanny, 232
Brehm, Alfred, 332
Bresciani, Antonio, 151
Brontë, Charlotte, 115, 212, 242-43, 274, 293, 492
Brontë, Emily, 212, 274, 293, 492
Brooks, Van Wyck, 517
Brougham, Henry, Lord, 196
Browne, Sir Thomas, 105, 265, 498, 505
Browning, Robert, 199, 212, 237, 305, 488, 490, 533
Brunetière, Ferdinand, 34, 37, *79-95,* 96, 98, 101, 103, 129, 427, 519, 599, 602; su estimación actual, 79; como defensor de la tradición clásica, 79; crítica del naturalismo, 79; sobre Flaubert, 81; su defensa del simbolismo, 82; concepto de Baudelaire, 83; teoría de la crítica literaria, 83; crítica a los críticos im-

presionistas, 85; divorcio entre simpatía y juicio, 87; sobre teoría de los géneros, 87; sobre historia interna de la literatura, 88; su concepto de la evolución, 89; analogías biológicas, 89; teorías evolucionistas, 91; de la novela, 92; sobre la lírica, 93; sobre la tragedia, 94
Bruno, Giordano, 148, 154, 432, 500, 524
Bryant, Willian Cullen, 255
Bryulov, Karl, 333
Buchanan, Robert, 480
Büchner, Ludwig, 310, 330
Buckle, Henry Thomas, 240, 385, 409
Buda (budismo), 119, 359, 372, 594
Bulwer-Lytton, Edward, 272, 273, 405
Bunyan, John, 178, 292, 515
Burckhardt, Jakob, 58, 73, 449, 499
Bürger, Gottfried August, 407
Burke, Edmund, 234
Burney, Fanny, 273
Burns, Robert, 68, 77, 103, 178, 217, 254, 485

Butler, Joseph, Obispo, 208, 234
Butler, Samuel (el joven), 558
Byron, George Gordon, Lord, 53, 57, 68, 70, 72, 75, 77, 111, 114, 116, 178, 185, 215, 217, 221, 230, 231-32, 238, 281, 293, 315, 320, 408, 454, 456, 464, 467, 468, 474, 476, 485, 502, 577

Cabanis, Georges, 51, 310
Caedmon, 70
Calderón de la Barca, Pedro, 56, 176
Campanella, Tommaso, 148
Campistron, Jean Galbert de, 85
Cantù, Cesare, 147
Capriano, Giovvanni Pietro, 550
Capuana, Luigi, 180, 181
Carducci, Giosuè, *170-178,* 404, 525
Carlomagno, 100
Carlos I, Rey de Inglaterra, 74
Carlos II, Rey de Inglaterra, 49
Carlos V, 43
Carlyle, Thomas, 54, 72, 83, 111, 115, 178, 183, 185, 187, 211, 212, 227, 250, 253, 254, 265, 345, 346, 350, 404, 421, 456, 484, 524, 560
Carr, Edward Hallett, 600
Carré, Jean-Marie, 105
Carstens, Asmus Jakob, 385
Cassirer, Ernst, 422
Castille, Hippolyte, 8
Castlereagh, Lord, 233
Catulo, 252
Cazamian, Louis, 104
Cellini, Benvenuto, 57
Cenci, Beatrice, 138, 151
Cervantes y Saavedra, Miguel de, 58, 116, 132, 198, 257, 261-62, 268, 287, 325, 356, 372, 415, 450
Cesareo, A. C., 175
Cézanne, Paul, 31

Chamfort, de (Nicolas-Sebastien Roch), 451
Chamisso, Adalbert von, 391
Champfleury (Jules Husson, llamado Fleury), 8, 9, 14, 19

Chanson de Roland, 257
Chapman, George, 219, 475, 488
Charpentier, J.-P., 172
Chasles, Philarète, 43, 65, 108, 470
Chateaubriand, François-René, Vizconde de, 13, 65, 75, 93, 97, 110, 116, 122, 159, 265, 465, 467, 577
Chatrian, Alexandre, 334
Chatterton, Thomas, 480, 533
Chaucer, Geoffrey, 67, 104, 114, 214, 223, 263, 266, 486, 487, 499
Chejov, Anton, 375, 376
Chénier, Marie André, 108
Chernishevski, Nikolai, *309-318,* 330, 331-32, 334, 335, 340, 354; su relación con Bielinski, 309; disertación sobre estética, 311; sobre arte y vida, 313; sobre la imitación en Aristóteles, 313; estudios sobre la época de Gogol, 314; reseña de Turgenev, 317; sobre el «monólogo interior» de Tolstoi, 318
Chertkov, V. C., 557
Chiabrera, Gabriello, 524
Chiarini, Giuseppe, 178
Chopin, Frédéric, 368
Chuang-tse, 530
Cicerón, 509
Cid, El, 255, 257
Claude Lorrain (Gelée), 351
Claudel, Paul, 559
Claudiano, Claudio, 46
Clough, Arthur Hugh, 209, 215, 235
Colbert, Jean Baptiste, 52
Coleridge, Hartley, 235, 236
Coleridge, Samuel Taylor, 65, 77, 183, 214, 226, 230, 232, 233, 237, 243, 244, 262, 267, 468, 486, 491, 498, 505, 507, 508, 512, 560, 568
Colet, Louise, 14, 39
Collins, William, 487, 585
Compagni, Dino, 403
Comparetti, Domenico, 164
Comte, Auguste, 46, 50, 101, 385, 409
Condillac, Etienne Bonnot de, 51
Congreve, William, 198
Constant, Benjamin, 467
Cook, Albert S., 223
Cooper, James Fenimore, 274
Cooper, Lane, 223
Coppée, François, 35, 123
Coquelin, Benoîf Constant, 295
Corneille, Pierre, 34, 35, 42, 45, 88, 90, 122, 159, 424, 450, 577, 590
Corneille, Thomas, 42
Corot, Jean-Baptiste Camille, 487, 570
Courbet, Gustave, 8, 30, 487
Courthope, William J., 187, 188
Cousin, Victor, 60, 65, 73
Cowper, William, 77, 234, 239, 266, 485
Crabbe, George, 8
Crane, Hart, 248
Crane, Stephen, 274
Crébillon, Claude Prosper Jolyot de (el joven), 550
Crépet, Jean, 580
Creuzer, Friedrich, 444
Croce, Benedetto, 66, 87, 128, 130, 133, 134, 156, 162, 174, 179, 182, 199, 204, 361, 423, 431, 496, 546
Crosby, Ernest Howard, 374

Crowe, Catherine, 561, 568
Cummings, E. E., 588
Curtius, Ernst Robert, 515
Cuvier, Georges, Barón, 25

Dallas, Eneas Sweetland, *189-194*
D'Annunzio, Gabriele, 181, 284, 285, 298, 303, 436
Dante Alighieri, 82, 108, 129, 131, 135, 137, 138, 139, 143-44, 145, 146, 150, 152, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 164, 166, 168, 169-174, 177, 207, 215, 220, 222-24, 261, 263, 320, 348, 369, 432, 449, 486, 492, 499, 511, 523, 524, 542
Danzel, Theodor Wilhelm, 318
Darío, Rubĕn, 559
Darwin, Charles, 80, 89, 92, 95, 154, 184, 241, 330, 412, 458, 477, 512
Daudet, Alphonse, 31, 81, 285
Daudet, Léon, 107, 269, 272
Daumier, Honoré, 570
Davenant, Sir William, 520
Davenport, Robert, 490
Day, John, 490
Defoe, Daniel, 243, 244, 273, 380, 405
Dekker, Thomas, 492
Delacroix, Eugĕne, 11, 561, 563, 568, 570, 578
Delille, Jacques, 68
Demóstenes, 319
Dennis, John, 366
De Quincey, Thomas, 183, 243, 509, 540, 561, 564
Derzhavin, Gavriil, 331
De Sanctis, Francesco, 105, *128-162*, 163, 167, 168, 169, 173, 175, 177, 179, 180, 182, 268, 378, 385, 525, 598; su estimación actual, 128; Croce como su propagandista, 130; su estética, 130; sobre arte y forma, 131; rechazamiento del tipo y del símbolo, 131; teoría de la crítica, 132; no materialista ni croceano, su dualismo, 133-34; sobre el conflicto entre forma y contenido, 135; sobre argumento y situación, 136; imagen, fantasma, e imaginación, 137-38; sobre el «mundo» del poeta, 138; sobre los géneros, 139; sobre el estilo, 140; sobre el arte por el arte, 141; *Storia della letteratura italiana,* 141; esquema de su desarrollo, 141-42; sobre Dante, 143-44; sobre Petrarca, 145-46; sobre Boccaccio, 146; sobre el Renacimiento italiano, 147; sobre la decadencia italiana, 148; sobre el *risorgimento* italiano, 149; sobre Manzoni y Leopardi, 150; sobre el realismo, 152; sobre el espíritu de la época y pensamiento nacional, 153-54; su historicismo, 154; lecturas tempranas sobre poesía caballeresca, 156; crítica de Hegel, 157; valoración de los Schlegel, 158-59; sobre la crítica francesa, 159-60; ensayos sobre personajes de Dante, 161; su combinación de crítica e historia literaria, 162
Desbords-Valmore, Marceline, 85, 581
Descartes, René, 69, 155
Desjardins, Paul, 85

De Vries, Hugo, 95
Dickens, Charles, 13, 58, 64, 65, 72, 76, 123, 124, 212, 234, 254, 269, 272, 274, 287, 289, 294, 300, 316, 356, 368, 371, 372, 400, 405, 408, 412, 415, 421, 433, 492, 558
Diderot, Denis, 17, 70, 88, 98, 102, 107, 112, 185, 337, 343, 366, 379, 392, 404, 550, 582
Diez, Friedrich, 100
Dilthey, Wilhelm, 204, 388, 394, 395, 402, *414-34;* designio de su obra, 414; su concepto de *Erlebnis,* 416; posterior rechazamiento de *Erlebnis,* 418; poética temprana, 418-19; sobre círculos del sentimiento, 420; sobre el arte como expresión, 421; sobre arte como simbolización, 422; interés por la literatura y la filosofía, los tres tipos de *Weltanschauung,* 423-24; su problema del relativismo, 424; elección del idealismo objetivo, 426; sobre la evolución, 427; sobre la literatura como estímulo vital, 428; sobre la teoría de la interpretación, 429-30; concepto de «vida», 431; sobre historia literaria, 431; sobre realismo, 433; su teoría de la crítica, 433
Diógenes Laercio, 444
Dixon, William Hepworth, 343
Dobrolyubov, Nikolay, 240, 309, 318-329, 330, 334, 335, 337, 339, 340, 349-50, 354, 375; sobre literatura y sociedad, 319; sobre literatura popular y nacional, 322; su criterio de «naturalidad», 323; sobre tipos sociales, 324; sobre las intenciones del autor, 324; sobre el *Oblomov* de Goncharov, 326; sobre *La tempestad* de Ostrovski, 327; sobre Turguenev, 328; sobre Dostoievski, 329
Dobrovski, Joseph, 360
Donizetti, Gaetano, 149
Donne, John, 77, 265, 552
Dostoievski, Fedor, 33, 125, 270, 272, 301, 319, 323, 329, 341, 343, *351-56,* 357-60, 372, 456, 473, 552
Douglas, Alfred, Lord, 527
D'Ovidio, Francesco, 165, 167, 180
Dowden, Edward, 186, 229, 475, 523
Dreyfus, Alfred, 34, 38
Dryden, John, 49, 71, 73, 216, 223, 264, 380, 486, 487, 538
Du Bellay, Joachim, 500, 513
Dubòs, Jean-Baptiste, 46, 366
Dühring, Eugen, 474
Dumas, Alexandre, hijo, 30, 118, 120, 122, 295
Dumas, Alexandre, padre, 272, 296, 303, 549
Duranty, Edmond, 13
Duse, Eleonora, 555

Ecclesiastés, 541
Eckermann, Johann Peter, 227, 460
Edgeworth, Maria, 273
Eichendorff, Joseph von, 391
Eliot, George (Mary Ann Evans), 32, 81, 111, 115, 194, *196-97,* 240, 242, 269, 272, 274, 285, 286, 292, 295, 300, 304, 305, 372, 400, 456, 484, 493, 558

Eliot, T. S., 21, 86, 201, 223, 276, 494, 511, 516, 536, 553, 559
Ellis, Havelock, 436
Elwin, Whitwell, Rev., 243
Emerson, Ralph Waldo, 115, 185, 216, 221, 249-50, 303, 346, 449, 451, 460, 484, 489, 560
Engels, Friedrich, 28, 409
Epicuro, 503
Erasmo de Rotterdam, Desiderio, 432
Erckmann, Emile, 334
Esquilo, 46, 77, 207, 256, 313, 440, 443, 444, 461, 491, 520
Estacio, 165
Eurípides, 46, 82, 158, 441, 444, 484, 495, 520

Faguet, Emile, 41, 101-103
Fauriel, Claude, 172
Fayette, Marie Madeleine Pioche de Lavergne, condesa de la, 35, 38, 69
Federico el Grande, 390, 393, 411-12, 432
Fénelon, François de Salignac de la Mothe, 35
Fët, Afanasy, 342, 353
Feuerbach, Anselm, 444
Feuerbach, Ludwig, 310, 380, 443, 465
Feuillet, Octave, 497
Feydeau, Georges, 280
Fichte, Johann Gottlieb, 250
Fidias, 521
Fielding, Henry, 242, 245, 269, 380, 404, 405, 558
Filipo de Macedonia, 319
Fitton, Mary, 475
Flaubert, Gustave, 9, *13-21,* 22, 27, 31, 32, 39, 61, 70, 81, 82, 85, 98, 101, 108, 115, 116, 118, 119, 122, 126, 217, 230, 272, 285, 288, 291, 292, 299, 302, 304, 305, 376, 377, 402, 405, 455, 472, 473, 493, 506, 509, 510, 546, 549, 562, 564, 581, 598; sobre el «calvario» del escritor, 13-14; objetividad, impersonalidad e *impassibilité,* 15; la ilusión como meta de la ficción, 16; igualdad de los temas, 17; forma y contenido, 18-19; realismo, naturalismo, 19-20; teoría de la crítica, 20; estilo y belleza, 21
Fleay, Frederick Gard, 484
Fletcher, John, 223, 520, 556
Flint, Robert, 240
Folengo, Teofilo (Merlinus Coccaius), 147
Fontane, Theodor, 378, 406-408
Fontanes, Louis de, 68
Fontenelle, Bernard le Bovier, 451
Fortoul, Hippolyte, 8
Foscolo, Ugo, 136, 140, 149-50, 155, 175, 177, 179, 268
Fourier, Jean Baptiste Joseph de, 330, 565
France, Anatole, 33, 36, *36-39,* 85, 495, 602
Francisco de Asís, 59
Freeman, Edward Augustus, 211
Freiligrath, Ferdinand, 407
Freud, Sigmund, 325, 602
Freytag, Gustav, 196, 391, 395, 400, 407

Froude, James Anthony, 43
Frye, Northrop, 488
Furnivall, Frederick J., 184, 484

Galdós, Benito Pérez, 275, 297
Galilei, Galileo, 148
Garland, Hamlin, 274
Garnier, Robert, 90
Gaskell, Elizabeth Gleghorn (de soltera Stevenson), 305
Gaspary, Adolf, 128
Gautier, Théophile, 11, 16, 61, 97, 115, 283, 290, 305, 469, 481, 493, 494, 500, 502, 528, 562, 563, 566, 572, 574, 577, 579, 596
Geibel, Emanuel, 391, 406
Gentile, Giovanni, 128
George, Stefan, 379, 436
Gervinus, Georg Gottfried, 149, 381, 390, 396, 397, 404, 431, 465
Ghil, René, 586
Gide, André, 101, 436
Ginguené, Pierre-Louis, 172
Gioberti, Vincenzo, 151
Giotto, di Bondone, 520, 558
Girardin, François Saint-Marc, 75, 159, 204
Glinka, Mikhail, 333
Godwin, William, 243
Goedeke, Karl, 467
Goethe, Johann Wolfgang von, 7, 16, 18, 27, 37, 58, 59, 75, 105, 107, 110, 111, 116, 135, 158, 169, 170, 177, 178, 194, 195, 202, 204, 208, 209, 214, 215, 221, 223, 226-28, 230-32, 238, 239, 242, 253, 262, 279, 281, 307, 320, 325, 336, 356, 368, 370, 374, 378, 380, 383-85, 390, 392, 394, 395, 403, 404, 407, 408, 413, 414-18, 422, 424, 426, 430, 434, 437, 449, 452, 453, 454, 460, 461, 467, 468, 477, 482, 491, 519, 529, 560, 582, 602
Gogol, Nikolay, 108, 315-16, 322, 324, 347, 349, 350, 358, 360, 372
Goldoni, Carlo, 149, 268
Goldsmith, Oliver, 216, 223, 268, 273
Goncharov, Ivan, 326, 337, 347, 353
Goncourt, Edmond, 16, 35, 80, 118, 119, 272, 297-98, 455, 552
Goncourt, Jules de, 35, 80, 118, 119, 272, 297-98, 455, 552
Góngora y Argote, Luis de, 585
Gorki, Máximo (Aleksey Peshkov), 376, 412
Görres, Johann Joseph von, 82, 226
Gosse, Edmund, 41, 186, 279, 497
Gottfried von Strassburg, 433
Gotthelf, Jeremias (Albert Bitzius), 9
Gourmont, Remy de, 368
Gower, John, 263
Graf, Arturo, 178, 179
Grammont, Maurice, 586
Gray, Thomas, 208, 212, 214, 216, 223, 230, 243, 487
Grigoriev, Apollon, *345-351,* 355, 356, 357, 359
Grillparzer, Franz, 390
Grimm, Jakob, 334, 348, 389
Grossman, Leonid, 345
Guérin, Eugénie de, 115, 223, 225
Guérin, Maurice de, 108, 112, 115, 215, 225

Guerrazzi, Francesco Domenico, 138, 151
Guest, Edwin, 547
Guevara, Antonio de, 526
Guhrauer, G. E., 318
Guicciardini, Francesco, 148
Guiccioli, Teresa Gamba, 178
Guinizelli, Guido, 173
Gutzkow, Karl, 337
Guys, Constantin, 570

Halévy, Ludovic, 35
Hamilton, Sir William, 189
Hanska, Evelina, 28
Hardy, Thomas, 272
Harkness, Margaret, 28
Harris, Frank, 474
Harris, James, 422
Harrison, Frederic, 197
Hart, Heinrich, 408
Hart, Julius, 408
Hartmann, Eduard von, 119, 394, 474
Hauptmann, Gerhart, 368, 371, 406, 408, 410, 412
Hawthorne, Nathaniel, 117, 178, 267, 269, 272, 274, 278, 287, 288, 292
Haym, Rudolf, 391, *393-95,* 402, 467
Hazlitt, William, 38, 183, 217, 236, 243, 260, 262, 538, 540
Hebbel, Friedrich, 381, 382, 395, 399
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 51-53, 58, 61, 77, 132, 137, 138, 139, 157, 158, 159, 162, 169, 189, 195, 206, 250, 251, 310, 311, 331, 347, 348, 367, 380, 388, 393-94, 424, 426, 427, 445, 455, 458, 464, 470, 501, 507, 512, 514, 518, 534, 594, 599
Heine, Heinrich, 53, 84, 122, 124, 177, 178, 204, 208, 212, 223, 226, 227, 230, 232, 265, 316, 330, 336, 337, 403, 449, 454, 469, 477, 484, 502, 561, 566, 573, 577
Helvétius, Claude Adrien, 50
Hemingway, Ernest, 297
Hemmings, F. W. J., 23
Hennequin, Emile, 85, *121-127,* 521
Heráclito, 458, 504, 512
Herbart, Johann Friedrich, 470
Herbert, George, 588
Herder, Johann Gottfried, 46, 105, 158, 255, 346, 348, 380, 394, 395, 403, 405, 427, 451
Herrick, Robert, 492
Herwegh, Georg, 105
Hettner, Hermann, 188, 360, *379-385,* 390, 392, 394, 402, 465
Heyse, Paul, 196, 407
Higino, 218
Hillebrand, Joseph, 402
Hillebrand, Karl, 378, *402-406*
Hobbes, Thomas, 50, 240, 424
Hodges, H. A., 431
Hoffmann, E. T. A., 227, 328, 352, 561, 565, 572, 573, 577
Hofmannsthal, Hugo von, 416
Hogarth, William, 476, 570
Holbach, Paul Heinrich Dietrich, Barón, 310
Hölderlin, Friedrich, 391, 414, 416, 418, 433, 449, 454
Holz, Arno, 248

Homero, 12, 18, 37, 105, 138, 204, 207, 215, 219, 220, 222, 238, 252, 255, 256, 259, 313, 355, 362, 372, 389, 438, 439, 503
Hopkins, Gerard Manley, 199, 200
Horacio, 74, 122, 207, 486, 522
Housman, A. E., 396
Houssaye, Arsène, 8
Howells, William Dean, 247, *267-275,* 303
Hugo, Victor, 8, 11, 13, 15, 25, 30, 58, 82, 85, 90, 92, 93, 97, 98, 107, 115, 116, 124, 126, 159, 176, 224, 272, 286, 346, 368, 371, 375, 469, 481, 484, 486, 493, 496, 502, 511, 563, 565, 569, 577, 578, 579
Humboldt, Wilhelm von, 202, 360, 387, 393, 401, 422
Hume, David, 73
Hunt, Leigh, 183, 260, 493, 540
Hunt, William Holman, 479
Hutchinson, John, 74
Hutchinson, Lucy, 74
Huxley, Thomas Henry, 330
Huysmans, Joris Karl, 17, 31, 32, 36, 533

Ibáñez, Vicente Blanco, 275
Ibsen, Henrik, 36, 295, 368, 376, 382, 406, 407, 408, 410, 411, 412, 456, 470, 471, 473, 552, 554
Imbriani, Vittorio, 168, 169
Ingres, Jean Auguste Dominique, 570, 571
Irving, Sir Henry, 295, 555
Ivanov, Vyacheslav, 559

Jackson, Andrew, 248
Jahn, Otto, 501
James, Henry, 16, 32, 117, 198, 247, 269, 271, 273, 274, *276-308,* 401, 533; estimación como crítico, 276; *Prefaces,* 276; obra crítica total, 277-78; su opinión sobre Sainte-Beuve, 278; sobre Taine y Scherer, 281; teoría de la crítica, 282; sobre el arte por el arte, 283; sobre el realismo, 285; arte y vida, 285; ilusión, 286; sobre novela y romance, 286; sobre la novela histórica, 287-88; sobre arte y sociedad, 288; actitud frente al sexo en la novela, 290; sobre la forma y la moralidad, 291; sobre Turgenev, George Eliot y Hawthorne, 292; sobre la biografía, 292-93; sobre la poesía lírica, 293; sobre la objetividad en la novela, 294; sobre las técnicas de narrar, 295; sobre escena y diálogo en la novela, 296; sobre el cuadro y la perspectiva en la novela, 297; sobre el foco de la narración, «punto de vista», 298-99; sobre los tipos, 299; sobre el carácter y la trama en la novela, 300; sobre la forma en la novela, 302; sobre unidad, textura y estilo, 302-303; sobre la forma orgánica, 304; sobre el tono del novelista, 305; su optimismo, 305-306; relación con Goethe, 307
Janin, Jules Gabriel, 149
Jaspers, Karl, 436

Jean Paul (J. P. F. Richter), 108, 189, 192, 227, 415, 454
Jefferson, Thomas, 248
Jeffrey, Francis, Lord, 190
Jewett, Sarah Orne, 288
Jodelle, Etienne, 90
Johnson, Samuel, 65, 73, 240, 242, 254, 538
Jones, Henry Arthur, 555
Jonson, Ben, 74, 492, 520, 556
Jorge III, Rey de Inglaterra, 233
Jouber, Joseph, 226
Jouffroy, Théodore, 73
Jung-Stilling, Johann Heinrich, 460
Jusserand, Jean-Jacques, 65, 103, 104

Kant, Immanuel, 113, 121, 134, 158, 192, 250, 384, 394, 395, 412, 424, 430, 442, 447
Karl August, duque de Weimar, 389
Kaufmann, Walter, 436
Keats, John, 17, 77, 105, 210, 215, 220, 221, 226, 230, 232, 236, 237, 468, 485, 488, 501, 528, 557
Keble, John, 65, 214
Keller, Gottfried, 227, 378, 382, 407, 410, 460
Kielland, Alexander Lange, 408
Kierkegaard, Søren, 471, 472, 474
King Leir, 374
Kingsley, Charles, 115, 197
Kipling, Rudyard, 294, 376
Klages, Ludwig, 436
Kleist, Heinrich von, 410, 454
Klopstock, Friedrich Gottlieb, 390, 415
Knight, G. Wilson, 498
Koch, Max, 105
Körner, Theodor, 482
Krüdener, Madame de (de soltera von Wietinghoff), 466, 467
Kuprin, Alexander, 376
Kürnberger, Ferdinand, 378

La Bruyère, Jean de, 68, 209, 451
La Calprenède, Gautier des Costes de, 92
La Chaussée, Pierre-Claude Nivelle de, 95
Laclos, Pierre Choderlos de, 550, 581
La Fayette, Marie Madeleine de. *Véase* Fayette, condesa de la
La Fontaine, Jean de, 44, 48, 53, 55, 58, 63, 67, 68, 69, 76, 90, 97
Laforgue, Jules, 248
La Harpe, Jean-François de, 20, 90, 159
Lamarck, Jean-Baptiste de, 458
Lamartine, Alphonse de, 13, 15, 36, 82, 93, 98, 108, 112, 115, 467, 581
Lamb, Charles, 114, 183, 260, 262, 490, 493, 495, 498, 540
Landor, Walter Savage, 104, 460, 468
Langland, William, 103, 263
Lanier, Sidney, 547
Lanson, Gustave, *95-105,* 106
La Rochefoucauld, François, Duque de, 451
Lassalle, Ferdinand, 337
Lasserre, Pierre, 102
Laube, Heinrich, 337
Lavater, Johann Kaspar, 565

Lawrences, D. H., 193
Leavis, F. R., 111, 201, 241, 498
Leavis, Q. D. (Sra. de F. R.), 240
Lecky, William Edward Hartpole, 240
Leconte de Lisle, Charles Marie René, 118, 119, 580
Lee, Vernon (Violet Paget), 306
Legouis, Émile, 103, 224
Legros, Alphonse, 570
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 426, 427, 586
Lemaître, Jules, 33, *33-36,* 38, 85, 602
Lemercier, Louis Jean Népomucène, 90
Leonardo da Vinci, 46, 122, 154, 368, 494
Leopardi, Giacomo, 108, 136, 137, 150, 152, 155, 160, 167, 171, 178, 179, 204, 214, 268, 454, 460, 504
Lermontov, Mikhail, 349, 473
Leroux, Pierre, 248, 560
Lesage, Alain René, 93
Leskov, Nikolai, 340
Lessing, Gotthold Ephraim, 128, 178, 195, 263, 264, 318, 391, 396, 411, 413, 414, 416, 426, 433, 445, 451, 507
Lewes, George Henry, 124, 194, 195, 196, 198, 484, 554
Lichtenberg, Georg Christoph, 451, 460
Liebig, Justus, 333
Lindau, Paul, 378
Lindsay, Vachel, 248
Liszt, Franz, 347
Littré, Maximilien Emile, 588
Livio, Tito, 65
Locke, John, 73
Lombroso, Cesare, 411
Lomonosov, Mikhail, 321
Longfellow, Henry Wadsworth, 255, 259
Longino, 220, 366, 428, 522, 545
Longo, 362
Loti, Pierrre, 290
Luis XIV, 48, 52, 76, 331, 333
Luis XV, 12, 331
Louÿs, Pierre, 99, 368
Lovejoy, A. O., 241
Lowell, James Russell, 247, *259-267,* 279, 293
Lubbock, Percy, 276
Lucrecio, 46, 207, 424, 541
Ludwig, Otto, 196, *395-400,* 406
Luis I, Rey de Baviera, 110
Lukács, Georg, 12, 29, 313, 412, 436
Lutero, Martín, 57
Lydgate, John, 53
Lyly, John, 526

Macaulay, Thomas Babington, Lord, 60, 78, 128, 183, 185, 206
MacCarthy, Desmond, 240, 244
Machado, Antonio, 559
Macpherson, James, 37
Maeterlinck, Maurice, Conde, 368, 533
Maiakovski, Vladimir, 248
Maine de Biran, Marie-François-Pierre, 68
Maistre, Joseph de, 107
Maitland, Frederick William, 244
Malebranche, Nicolás de, 52

Malherbe, François de, 68
Malraux, André, 436, 516
Mallarmé, Stéphane, 82, 98, 248, 368, 473, 559, 572, *583-597;* deriva de Poe y de Baudelaire, 584; concepto de lenguaje poético, 585; sobre la lengua como magia, 586; sobre poesía y música, 586-87; su poesía gráfica, 588; concepto del poeta, 589; idea del arte colectivo, 590; sueño del único *Libro,* estética negativa, 593-94
Mallock, William Hurrell, 503
Manet, Edouard, 31, 570
Mann, Thomas, 436
Mannheim, Karl, 325
Mantegna, Andrea, 558
Manzoni, Alessandro, 137, 139, 150, 151, 152, 155, 156, 165, 167, 168, 176, 179, 268
Maquiavelo, Nicolás, 12, 48, 148, 154, 157
Marino, Giambattista, 147, 153, 520, 524
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 93
Marlowe, Christopher, 70, 94, 415, 490, 520, 526, 556
Marmontel, Jean-François, 46
Marot, Clément, 88, 206
Marston, John, 56, 491
Martin, Edouard, 211
Marx, Karl, 29, 91, 128, 134, 277, 393, 409, 411, 412, 427, 466, 530, 553, 558, 602
Masaryk, Thomas Garrigue, 330
Massinger, Philip, 243, 244, 492
Masson, David, 187
Matthiessen, F. O., 129
Maturin, Charles Robert, 577
Maupassant, Guy de, 14, 15, *22-23,* 31, 36, 81, 82, 272, 285, 223, 372, 375, 376, 473, 509, 549
Maurras, Charles, 102
Maximiliano, Emperador de Alemania, 43
Mazzini, Guiseppe, 151, 482
Medici, Lorenzo de, 173
Mehring, Franz, 411, 412, 413, 553
Meilhac, Henri, 35
Meilhan, Gabriel Sénac de, 469
Meinhold, Wilhelm, 502
Melville, Herman, 267
Ménard, Louis-Nicolas, 580
Mencken, H. L., 436
Mendès, Catulle, 123
Meredith, George, 198, 481, 533
Merezhkovski, Dimitri, 125, 376, 436
Mérimée, Prosper, 13, 61, 70, 404, 405, 460, 465, 469, 471, 474, 496, 502, 506
Merz, John T., 240
Metastasio, Pietro, 148, 152, 153, 175
Metternich, Clemens, Príncipe, 334
Meung, Jean de, 97
Meyer, Conrad Ferdinand, 378
Meyer, Richard Moritz, 391
Mézières, Alfred, 160
Michelet, Jules, 43, 73, 78, 98, 99, 116, 211, 248, 499, 509
Mickiewicz, Adam, 348
Miguel Ángel Buonarroti, 18, 66, 154, 368, 369-70, 428, 494, 496, 499, 502, 524

Mijailovski, Nikolai, 359
Milton, John, 60, 65, 74, 110, 178, 187, 193, 206, 215, 220, 222, 223, 228, 237, 254, 257, 260, 266, 369, 486, 511, 542
Milyukov, Alexander, 321
Mill, John Stuart, 50, 73, 183, 185, 385, 409, 456, 504
Millais, Sir John Everett, 487
Miller, Henry, 17
Millet, Jean-François, 487, 570, 571
Minto, William, 185
Mirandola, Pico della, 499, 514
Mochalov, Pavel, 333
Moleschott, Jacob, 310, 330
Molière (Jean-Baptiste Poquelin), 35, 75, 88, 97, 110, 132, 198, 218, 228, 323, 372, 412, 415, 424, 450, 590
Montaigne, Michel de, 24, 63, 424, 449, 451, 500
Montale, Eugenio, 559
Montégut, Jean Baptiste Joseph Emile, 43, 104, *113-117*
Montesquieu, Charles Louis Secondat, Barón de, 102, 397
Monti, Vincenzo, 175
Moore, George, 497
Moore, Sir Thomas, 468
Moréas, Jean (Yannis Papadiamantopoulos), 559
Morley, John, Lord, 185, 187, 230, 240, 392, 482
Morris, William, 293, 490, 495, 499, 528, 532, 540
Morte d'Arthur, 549
«Mouche» (Camilla Selden), 469
Mozart, Wolfgang Amadeus, 313
Müllenhoff, Karl, 389
Müller, Karl Otfried, 43, 403
Müller, Wilhelm, 391
Murger, Henri, 502
Murillo, Bartolomé Esteban, 56
Musset, Alfred de, 13, 15, 49, 53, 70, 77, 84, 108, 112, 115, 122, 212, 224, 293, 368, 477, 484, 488, 577, 581
Nabbes, Thomas, 490
Nadezhdin, Nikolai, 314
Napoleón Bonaparte, 59, 69, 118, 139, 176
Napoleón III, 403
Nashe, Thomas, 526
Nekrasov, Nikolai, 334, 552
Nencioni, Enrico, 178
Nerval, Gérard de (pseudónimo de Gérard Labrunie), 573
Newman, Francis William, 219
Newman, John Henry, Cardenal, 509
Nibelungenlied, 257, 433
Nietzsche, Elisabeth Foerster, 435
Nietzsche, Friedrich, 58, 120, 330, 376, 378, 404, 411, 431, *435-462,* 463, 473, 553, 590; su influjo, 435-36; conflicto de interpretaciones, 436; teoría de la tragedia, 437; *El nacimiento de la tragedia* analizado, 437; Schopenhauer y Wagner, 442; filología clásica, 444; ataque contra el artista como tipo, 446; estética vitalista, 446-47; sobre la suprema ilusión del arte, 447; su análisis de la tradición y decadencia clásicas, 449; sobre literatura francesa, 450-51; sobre literatura

alemana, 451-54; sobre el Romanticismo y la decadencia francesa, 454; conocimiento de Dostoevski, 456; contra el historicismo, 457; análisis de la segunda *Unzeitgemässe Betrachtung,* 457; su lista de escritores de prosa, 460; sus contradicciones, 461
Nisard, Désiré, 79, 88, 112, 204, 602
Nodier, Charles, 13, 58, 465
Nordau, Max, 410
Novalis (Friedrich von Hardenberg), 226, 227, 265, 394, 414, 416, 432, 502

Oehlenschläger, Adam, 467
Ogarev, Nikolai, 339
Olivet, Pierre-Joseph d', 226
Olsen, Regina, 471
Opúsculos tractarianos, 510
Ortega y Gasset, José, 436
Ossian, 37, 255, 258
Ostrovski, Alexander, 317, 319, 322, 323, 326, 327, 339, 349
Ovidio, 165, 179, 252
Ozanam, Antoine-Frédéric, 172

Palgrave, Sir Francis, 232
Palma, Jacobo (Il Giovane), 521
Panaeva, Mme Yevdokiya, 261
Pareto, Vilfredo, 325
Parini, Giuseppe, 149, 155, 174, 177
Paris, Gaston, 35, 100
Parnaso, 581
Parrington, Vernon, 41
Pascal, Blaise, 37, 63, 69, 451, 477, 511
Pater, Walter, 263, 284, *494-516,* 517, 518, 528, 529, 536, 540; el pasaje de Mona Lisa, 494, 536; método metafórico de crítica, 495; teoría de la crítica, 495; ensayo sobre Wordsworth, 496; ensayos sobre Shakespeare, 497; ensayos sobre Coleridge, Lamb y Rossetti, 498-99; *The Renaissance* analizado, 499; sobre literatura alemana, 501-502; sobre «hedonismo», 503; experiencia del tiempo, 503-504; concepto de poesía lírica, 504-505; sobre la sinceridad, 505; sobre la unión de la poesía, 507; sobre imaginación y fuerza, 508; ensayo «sobre el estilo», analizado, 509; su cambio de parecer, 510-11; historicismo y relativismo, 512; sobre la evolución y el *Zeitgeist,* 513; sobre la *Casa de la Belleza,* 515
Patmore, Conventry, 200
Pellison-Fontanier, Paul, 226
Pembroke, William, Lord Herbert, Tercer Conde de, 475
Pericles, 207, 208
Pervigilium Veneris, 500
Petrarca, 137, 138, 140, 145, 146, 147, 155, 156, 157, 166, 168, 171, 172, 173, 177, 178, 265, 405, 524
Píndaro, 461, 485
Pindemonte, Ippolito, 170
Pinero, Arthur Wing, 555
Pipin, A. N., 360
Pisarev, Dimitri, 309, 310, *330-344;* su relación con predecesores, 330; ataque contra el esteticismo y el ar-

te, 331-32; su eslogan «realismo», 333; su concepto de Pushkin, 335; ensayo sobre Heine, 336; su crítica de *Padres e hijos,* 337; crítica de Dostoievski y Tolstoi, 340
Pisemski, Alexei, 349
Pitágoras, 514
Planche, Gustave, 8, 204
Platen, August von, Conde de, 177
Platón, 19, 134, 141, 154, 199, 243, 258, 313, 326, 333, 346, 348, 351, 393, 432, 496, 499, 504, 594
Plotino, 313
Plutarco, 257
Poe, Edgar Allan, 123, 247, 267, 353, 481, 502, 504, 528, 535, 541, 558, 561, 563, 566, 573, 576, 577, 584, 585, 589, 595
Poerio, Alessandro, 170
Polevoi, Nikolai, 314
Poliziano, Angelo, 147, 173, 524
Pomyalovski, Nikolai, 340
Ponsard, François, 90
Pontmartin, Armand de, 13
Pope, Alexander, 63, 65, 71, 73, 114, 208, 216, 217, 218, 219, 223, 237, 240, 242, 243, 264, 380, 487
Posnett, Hutcheson Macaulay, 105, 186
Potebnya, Alexander Afanasevich, *360-61*
Prati, Giovanni, 151
Prescott, Harriet, 285, 294
Prévost d'Exiles, Antoine François, 93
Proudhon, Pierre-Joseph, 30, 31, 333, 337
Proust, Marcel, 21
Pulci, Luigi, 520
Pushkin, Alexander, 315, 322, 324, 331, 332, 335, 347, 348, 349, 354, 355, 357, 372, 473

Queremón, 521
Quinault, Philippe, 89, 90
Quinet, Edgar, 157, 172
Quintiliano, 492

Raabe, Wilhelm, 378
Rabelais, François, 18, 97, 405
Racine, Jean, 34, 37, 38, 54, 55, 56, 69, 84, 85, 88, 89, 90, 97, 112, 113, 149, 160, 390, 540, 581, 590
Rafael (Raffaello Sanzio), 154, 334, 351, 368, 424
Raimund, Ferdinand, 391
Rajna, Pio, 165, 524
Raleigh, Sir Walter, 207, 463
Reade, Charles, 269, 272, 493
Rée, Paul, 474
Régnier, Henri de, 82
Rembrandt van Rijn, 122, 469, 558
Renan, Ernest, 33, 43, 96, 98, 102, 118, 119, 211, 291, 356, 433, 455, 470, 530
Reni, Guido, 46
Renier, Rodolfo, 168
Repin, Ilya, 473
Reynolds, Sir Joshua, 220
Richards, Ivor Armstrong, 429, 431, 602
Richardson, Samuel, 244, 269
Richelieu, Armand-Jean du Plessis de, Cardenal, 220

Richter, Johann Paul Friedrich. *Véase* Jean Paul
Riemer, Friedrich Wilhelm, 227
Rilke, Rainer Maria, 436, 559
Rimbaud, Jean-Arthur, 98, 559, 573, 574, 575, 576
Ritschl, Friedrich Wilhelm, 444
Robbia, Luca della, 506
Roberts, Morris, 276
Robertson, Forbes, 557
Robespierre, Maximilien de, 59
Röscher, Wilhelm, 385
Rohde, Erwin, 445
Ronsard, Pierre de, 500
Rosenkranz, Karl, 157, 158, 343
Rosmini Serbati, Antonio, 151
Rosny, Joseph Henri, 32
Rossetti, Dante Gabriel, 411, 480, 499, 502, 505, 531
Rossetti, William Michael, 479, 488, 489
Rostand, Edmond, 220, 295
Rousseau, Jean-Jacques, 70, 93, 94, 98, 102, 105, 155, 185, 265, 327, 342, 366, 379, 392, 404, 415, 453, 496
Rozanov, Vasily, 359
Rückert, Friedrich, 226
Ruskin, John, 83, 111, 189, 193, 200, 212, 367, 479, 509, 528, 530, 532
Rymer, Thomas, 374, 489

Sade, Donatien Alphonse François, Marqués de, 493
Safo, 482
Sainte-Beuve, Charles Augustin, 14, 20, 29, 33, 38, 41, 54, 62, 78, 90, 98, 101, 103, 108, 112, 128, 177, 187, 204, 205, 217, 219, 225, 226, 229, 263, 278, 279, 280, 281, 282, 307, 345, 378, 402, 404, 405, 433, 451, 455, 469, 471, 478, 479, 500, 503, 538, 560, 577
Saint-Hilaire, Geoffroy, 46
Saint-Martin, Louis Claude, 561
San Pablo, 57
Saintsbury, George, 106, 112, 128, 186, 187, 260, 497, *537-53:* estimación, 537; producción prolífica, 538-39; teoría de la poesía, 540; el «momento poético», 541; teoría de la crítica, 542-46; *History of Criticism,* 542; sobre tolerancia, comparación, apreciación, 544; desconfianza frente a la teoría y a la estética, 545; *History of English Prosody,* 547; *History of the French Novel,* 547-50; su estilo, 550; interés por Baudelaire y Donne, 551-52; aversiones, 552
Saint-Simon, Louis de Rouvroy, Duque de, 68, 69, 89
Saint-Victor, Paul de, 106
Šalda, F. X., 121
Saltykov, Mikhail (N. Schedrin), 319, 339
Sand, George (Aurore Dupin), 13, 14, 19, 22, 36, 58, 93, 221, 228, 248, 280, 285, 303, 316, 347, 415, 469, 509, 550, 581
Sandburg, Carl, 248
Sarcey, Francisque, 106
Sardou, Victorien, 30, 160
Sarpi, Paolo, 524

Sartre, Juan-Paul, 16
Savioli, Fontana Castelli, Ludovico Vittorio, 175
Schasler, Max, 365
Scheler, Max, 436
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, 7, 57, 189, 250, 346, 348, 350, 444, 508, 560, 565, 569, 594
Scherer, Edmond, *109-113,* 115, 117, 204, 206, 228, 281
Scherer, Wilhelm, *385-392,* 395, 410
Schiller, Friedrich, 7, 25, 158, 214, 227, 238, 351, 356, 368, 371, 380, 381, 383, 385, 388, 391, 394, 395, 399, 401, 404, 407, 408, 410, 412, 413, 415, 417, 423, 424, 433, 439, 445, 452, 555
Schinkel, Karl Friedrich, 385
Schlaf, Johannes, 409
Schlegel, August Wilhelm, 57, 105, 158, 159, 189, 195, 262, 325, 390, 394, 560
Schlegel, Friedrich, 7, 105, 159, 195, 255, 390, 394, 415, 444
Schleiermacher, Friedrich Ernst Daniel, 202, 394, 415, 423, 426, 429, 434
Schmidt, Erich, 391
Schmidt, Julian, 378
Schopenhauer, Arthur, 119, 151, 358, 370, 394, 404, 442, 443, 445, 447, 449, 453, 457, 461, 472, 474, 594
Scott, Sir Walter, 10, 13, 55, 93, 234, 239, 242, 253, 254, 257, 274, 315, 400, 407, 465, 502, 510, 539
Scudéry, Madeleine de, 92
Seillière, Ernst, Barón de, 102
Semenov, S. T., 377
Séneca, 70, 424, 492
Senkovsky, Osip, 314
Serao, Matilde, 290
Setschkareff, Vsevolod, 345
Settembrini, Luigi, 155, 179, 404
Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, Marquesa de, 89
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Tercer Conde de, 422, 424
Shakespeare, William, 18, 27, 33, 37, 38, 56, 58, 59, 60, 62, 64, 65, 68, 72, 76, 84, 94, 103, 104, 111, 113, 114, 116, 132, 144, 178, 179, 181, 184, 186, 208, 210, 215, 222, 223, 228, 231, 232, 234, 236, 239, 242, 243, 252, 253, 254, 257, 261, 263, 266, 315, 320, 325, 346, 347, 348, 356, 369, 374, 376, 382, 395, 396, 398, 399, 401, 406, 415, 424, 426, 428, 450, 463, 474, 475, 476, 477, 480, 483, 484, 491, 492, 495, 497, 498, 505, 518, 520, 525, 531, 539, 542, 555, 556, 579, 582, 587, 591
Shaw, George Bernard, 289, 436, *553-558*
Shelley, Harriet (de soltera Westbrook), 178, 229
Shelley, Percy Bysshe, 65, 77, 124, 177, 178, 189, 199, 214, 227, 229, 232, 236, 237, 238, 242, 243, 265, 454, 468, 469, 484, 486, 488, 489, 523, 528, 541, 558
Shestov, Lev, 376
Shevirev, Stepan, 314
Shirley, James, 490
Sidney, Sir Philip, 189

Sismondi, Jean Charles Léonard Simonde de, 343
Smart, Christopher, 480
Smollett, Tobias, 558
Sócrates, 441, 444
Sófocles, 204, 207, 220, 313, 401, 440, 443, 444, 503
Solger, Karl Wilhelm Ferdinand, 560, 572
Solovyov, Vladimir, 359
Southey, Robert, 233
Spencer, Herbert, 50, 186, 409
Spengler, Oswald, 91, 436
Spenser, Edmund, 67, 74, 76, 104, 266, 292, 486, 487
Spielhagen, Friedrich, 395, 401
Spingarn, Joel E., 546
Spinoza, Baruch, 15, 21, 51, 220, 424, 426
Staël, Madame de (Anne-Louise Germaine, Baronesa), 13, 43, 46, 71, 93, 159, 464, 502, 560
Stanitski, N., 340
Stein, Charlotte von, 389
Stein, Heinrich Friedrich Karl von, Barón, 390
Steinthal, Heymann, 361
Stendhal (Henri Beyle), 9, 13, 27, 29, 43, 54, 59, 61, 68, 70, 98, 108, 118, 176, 404, 424, 455, 465, 549
Stephen, J. K., 266
Stephen, Leslie, 213, 233, *240-246,* 263, 279
Stephens, F. G., 479
Sterne, Laurence, 111, 235, 242, 243, 294, 380, 402, 405, 453, 456, 461, 462
Stevenson, Maurice, 533
Stevenson, Robert Louis, 243, 286, 303, 549
Stieglitz, Charlotte, 466
Stifter, Adalbert, 227, 460, 461
Stirner, Max , 330
Storn, Theodor, 407
Stowe, Harriet Beecher, 372
Strajov, Nikolai, 354, *356-360*
Strauss, David F., 435, 461
Strauss, Richard, *268*
Strindberg, August, 376, 436, 456
Sylly Prudhomme, René-François-Armand, 35, 291
Surrey, Henry Howard, Conde de, 67
Sutherland, James, 537
Swedenborg, Emanuel, 510, 561, 565
Swift, Jonathan, 62, 71, 73, 240, 242, 380, 476
Swinburne, Algernon Charles, 178, 184, 186, 187, 212, 284, *480-493,* 494, 518, 528, 540, 547, 556; sobre el arte por el arte, 480, 483; concepto de poesía, 482, 483; sus evaluaciones y comparaciones, 484-85; sobre poesía pura y momentos poéticos, 486; libro sobre William Blake, 487; estimación de los poetas ingleses, 488; sobre los dramaturgos isabelinos, 490-91; *A Study of Shakespeare,* 491; sobre la novela y los novelistas, 492
Symonds, John Addington, 186, 484, *517-527,* relación con el movimiento estético, 517-18; evolucionismo, 518; sobre el drama isabelino, 520; sobre la novela italiana, 520; sobre

la crítica como juicio, 521-22; concepto de Whitman, 523; *Introduction to Dante,* 524; sobre la historia de la literatura italiana, 524; *Shakspeare's Predecessors in the English Drama* como historia evolutiva, 525-26
Symons, Arthur, 497

Taine, Hippolyte, 18, 20, 24, 29, *40-78,* 82, 89, 96, 98, 101, 103, 104, 106, 108, 112, 114, 117, 118, 119, 122, 123, 124, 128, 160, 162, 187, 188, 204, 210, 211, 232, 240, 256, 281, 345, 356, 360, 378, 409, 455, 466, 470, 471, 478, 488, 496, 521, 526, 590, 599, 602; doctrina de la raza, del medio, del momento, 40-41; sociología de la literatura, 41; análisis de su concepto de raza, 42-45; análisis del momento, 45-46; el medio como término y concepto, 46-48; clima, condiciones sociales y políticas, 47-48; la audiencia de la literatura, 49; no positivista, 50; panteísta y hegeliano, 51; teoría de la historia, 51-52; la obra literaria, su «representatividad», 53-55; relativismo modificado, 55; el arte como sumario de historia, 56; su uso de pruebas, 56; teoría de los tipos, 57-58; su valoración de los personajes literarios, 58-59; concepto del arte y de la moralidad, 60; sobre la objetividad, 60; sobre el ideal, 61; sobre la «característica» y la «facultad maestra», 62-64; énfasis sobre la individualidad y la imaginación, 63-64; interés por la personalidad, la biografía y la sinceridad, 65-66; sobre la forma y contenido, trama y estilo, 67-68; concepto de poesía, 67; su estimación del espíritu clásico, 68; valoración de la literatura francesa de los siglos XVIII y XIX, 68-69; valoración de la literatura inglesa, 70; *Historia de la Literatura Inglesa,* 71; descuido de la historia de las ideas, 73; sobre Shakespeare y Milton, 72-74; sobre la comedia de la Restauración, 75; sobre La Fontaine, 76; su pesimismo, 77
Tasso, Torquato, 138, 147, 153, 155, 157, 159, 169, 177, 405, 520, 523, 524
Tassoni, Alessandro, 524
Tennyson, Alfred, Lord, 49, 74, 76, 191, 212, 215, 219, 237, 253, 254, 488, 490, 501, 540, 541
Teognis, 444
Terry, Ellen, 295
Tespis, 521
Thackeray, William Makepeace, 13, 60, 77, 193, 212, 235, 245, 269, 272, 274, 281, 294, 316, 402, 510, 539, 549, 552
Thierry, Augustin, 43, 211
Thomas, Dylan, 248
Thomson, William, 547
Thoreau, Henry David, 269, 265, 267
Thorvaldsen, Bertel, 385
Thovez, Enrico, 170
Tiberio, 319

Ticiano, 30
Ticknor, George, 259
Tieck, Ludwig, 7, 336, 381, 394, 502
Tiraboschi, Girolamo, 163
Tirteo, 482
Tolstoi, León, 32, 33, 123, 124, 125, 126, 197, 204, 217, 222, 229, 271, 272, 301, 302, 305, 318, 322, 340, 342, 350, 353, 357, 358, 359, *363-377,* 407, 411, 412, 473, 511, 552, 557, 597; *¿Qué es el arte?,* 363; sobre estética, 365; arte como contagio con emoción, 281; su estimación de la historia del arte, 366; ataque contra el arte moderno, 367; su concepto de la crítica, 369; criterios de sinceridad y unidad, 370; arte universal vs. arte religioso, 371; sobre Shakespeare, 374; sobre Maupassant y Chejov, 375; sobre contemporáneos rusos, 376
Tolstoi, Theophil, 340
Tomás de Aquino, 73
Tommaseo, Niccolò, 170
Torraca, Francesco, 167
Tourneur, Cyril, 491
Toynbee, Arnold J., 91
Trilling, Lionel, 201
Trollope, Anthony, 115, 269, 272, 274, 294, 300, 303
Tucídides, 207
Turgenev, Ivan, 25, 32, 107, 118, 119, 123, 124, 269, 271, 272, 285, 292, 294, 300, 302, 305, 317, 328, 337, 338, 339, 343, 350, 353, 358, 407, 408, 473
Turner, Joseph Mallard William, 531
Tyuchev, Fedor, 324

Uhland, Ludwig, 336
Ungaretti, Giuseppe, 559

Valdés, Armando Palacio, 274
Valera, Don Juan, 275
Valéry, Paul, 123, 396, 559, 602
Van Tieghem, Paul, 105
Vaughan, Henry, 496
Vauvenargues, Luc de Clapiers, Marqués de, 209, 451
Vega, Lope de, 56
Velázquez, Diego, 558
Verga, Giovanni, 167, 180-82, 274
Verhaeren, Emile, 98, 248
Verlaine, Paul, 98, 124, 368, 473
Veron, Eugène, 365
Veronés, Paolo, 30
Verrier, Paul, 547
Very, Jones, 65
Veselovski, Alexander, 186, *360-63,* 388, 419
Veuillot, Louis-François, 36, 149
Vico, Giambattista, 53, 148, 154, 158, 430
Vigny, Alfred de, 82, 98, 108, 117, 577
Villari, Pasquale, 524
Villemain, Abel François, 104, 108, 160, 204
Villiers de l'Isle-Adam, Conde, 123
Villon, François, 97, 214
Vinet, Alexandre, 204
Virgilio, 105, 164, 175, 207, 238, 257, 319, 486

Vischer, Friedrich Theodor, 138, 157, 158, 169, 228, 311, 380, 395, 396, 397, 470
Vizetelly, Henry, 32
Vogt, Karl, 310, 330
Vogüé, Charles-Melchior, Marqués de, 32, 359, 473
Voiture, Vincent, 55
Voltaire (François-Marie Arouet), 45-46, 70, 89, 90, 95, 97, 102, 108, 185, 337, 374, 379, 392, 404, 412, 415, 450, 477
Vossler, Karl, 261
Vovchok, Marko (Mariya Markovich), 354

Wagner, Richard, 83, 368, 369, 382, 411, 442, 443, 445, 453, 455, 457, 553, 573, 574, 587, 590
Wainewright, Thomas Griffiths, 531
Walpole, Hugh, 301
Ward, A. W., 184
Ward, Sra. Humphry, 229
Warton, Joseph, 264
Webster, John, 491, 556
Welcker, Friedrick Gottlieb, 444
Wells, Charles, 480
Wells, H. G., 285
Whitman, Walt, 178, *247-259,* 294, 409, 487, 490, 519, 523; su relación con Emerson, 249; su admiración por Hegel, 250; sobre poesía del futuro, 252; valoración de la literatura europea, 253-54; concepto de poesía popular, 255; concepto del poeta, 255; sobre los tipos de ficción como modelos, 256-57; sobre lenguaje y estilo, 257; sobre métrica, 258
Whittier, John Greenleaf, 255
Wilamowitz-Möllendorf, Ulrich von, 444
Wilde, Oscar, 284, 376, 479, 497, *527-535,* 555; su caso como símbolo, 527; su relación con el movimiento estético, 527; cambios de opinión sobre el arte y la vida, 528; panesteticismo, 529; formalismo, 531; valoración de la estética, 532; sobre realismo y naturalismo, 532-33; sobre la crítica como creación, 533; sobre objetividad y tradición, 536
Wilson, Angus, 23
Wilson, John, 541
Winckelmann, Johann Joachim, 380, 384, 412, 437, 501, 506, 514
Wolfram von Eschenbach, 433
Wordsworth, William, 67, 77, 103, 111, 112, 183, 185, 190, 191, 197, 213, 214, 215, 216, 221, 228, 230, 236, 237, 238, 241, 242, 243, 265, 266, 267, 366, 467, 468, 485, 486, 489, 496, 497, 498, 500, 501, 508, 519, 564
Wycherley, William, 75

Yeats, William Butler, 559, 602
Yorkshire Tragedy, The, 518
Young, Edward, 196

Zanella, Giacomo, 170
Zhukovski, Vasili, 316, 331, 363
Zola, Emile, 19, 23-33, 34, 35, 38, 39,

70, 80, 82, 98, 99, 107, 109, 122, 126, 137, 152, 176, 180, 269, 272, 274, 285, 292, 302, 341, 405-406, 408, 411, 455, 473, 493, 533, 552, 597, 599; novela «experiemental», 23; su término «naturalismo», 24; concepto del artista como «trabajador», 26; su admiración por Stendhal, Flaubert y Balzac, 27; percepción del conflicto de teoría y práctica en Balzac, 28; valoración de Sainte-Beuve y de Taine, 29; sobre el teatro y la poesía, 30; sobre la pintura, 30; actitud hacia sus seguidores, 31; la reacción contra Zola, 32

Zumbini, Bonaventura, 178

Zurbarán, Francisco de, 56

ÍNDICE DE MATERIAS Y TÉRMINOS

Absolutismo, 113, 263, 348, 595
Acción, 300
«Adecuación», 206, 208
Agnosticismo, 50, 240
Alienación del artista, 288, 377, 381, 411, 480, 592
Alegoría, 82, 129, 132, 135, 143, 158, 161, 169, 267, 326, 328, 384, 573; *véase también* Símbolo
«Alta seriedad», 214
Ambiente. *Véase* Medio ambiente
Analogía biológica, 10, 84, 164, 198; *véase también* Analogía orgánica
Analogía orgánica, 52-53, 148, 307, 345-47; unidad, 131, 156-57, 169, 222, 483, 505; forma, 135, 149, 198, 303
Antropomorfismo, 569
Apolíneo vs. Dionisíaco, 437-40
Arte: autonomía del, 130, 158, 162, 532, 562, 597; como creación, 257, 286; fracaso del, 334, 445; y expresión, 61, 421, 506 (*véase también* Artista); función del, 364; y conocimiento, 54, 111, 130, 213, 348, 422, 429; y vida, 27, 270, 271, 277, 285, 286, 313, 356, 380, 421, 431, 448, 527-31, 548, 555, 597, 602 (*véase también* Realismo); y moralidad, 15, 26, 60, 61, 130, 230, 242, 245, 291, 481, 529-31, 551, 563 (*véase también* Didacticismo); y política, 16, 381; como propaganda, 27, 317; como profecía, 348 (*véase también* Poeta vates); y psiquiatría, 411, 602; como ciencia, 381; como documento social e histórico, 53, 55, 287, 324 (*véase también* Sociología; Historicismo); y verdad, 8, 54, 57, 61, 271, 273, 347, 377
Arte inconsciente, 20, 189-91
Arte por el arte, el, 15, 141, 152, 175, 283, 316, 332, 346, 354, 413, 455, 480-83, 518, 529, 562, 563
Artes, confusión de las, 87; diferencias entre ellas, 87; su paralelismo en las, 53, 384, 507, 574
Artista, 11, 446; personalidad del, 11, 26, 41, 63, 118, 122-23, 145, 147,

159, 186, 229, 238, 243, 293, 379, 386, 392, 417, 419, 460, 470-71, 475, 497, 505, 513 (*véase también* Biografía; Retrato); vs. poeta, 141, 145; como pintor de sí mismo, 238; como trabajador, 26
Ateísmo, 117, 594
Audiencia, 49, 122, 127, 244, 256, 306, 387, 427
Autobiografía, 294, 430

Barroco, 154, 449, 450, 461, 514, 521, 551
Belleza, lo bello, 11, 21, 58, 60, 86, 109, 311, 332, 365, 446, 448, 470, 516, 530, 580, 584; ideal, 19, 351; superna, 563
Biografía, 65, 83, 96, 163, 174, 185, 266, 430; y determinismo, 29; *véase también* Artista, personalidad del

Carácter, caracterización, 58, 59, 137, 168, 269, 301, 382, 397, 548
Catarsis, 400
Célticos, estudios, 210
Ciencias psicológicas, 83, 190, 191, 193, 194, 395, 410, 414, 419, 433, 602
Clasicismo, 9, 55, 77, 149, 177, 389, 437, 449, 450, 461, 501, 602; alemán, 380-81, 383, 389, 401, 406, 427, 451, 453; inglés, 183, 188, 216; francés, 36, 68-69, 71, 79, 449; italiano, 149, 174; oposición al, 55, 68, 70, 515; vs. romanticismo, romántico, 45, 71, 159, 174, 453, 515
Color local, 93, 257, 290
Comedia, cómico, 111, 138, 146, 218, 382, 441, 470, 526; de la Restauración, 48, 49, 72, 75; tipos, 138, 198-99
Comparación, 84, 159, 460, 544; y escala valorativa, 59, 85, 113, 230, 484, 544
Complejidad, 198
Composición, 301, 303, 396, 546, 564
Comunicación, 331, 365, 585
Conocimiento, 54, 111, 130, 213, 348, 421, 429
Contenido y forma, 18, 38, 39, 82, 131, 134, 139, 146, 154, 157, 217, 221, 262, 302, 312, 331, 344, 362, 370, 380, 387, 420, 483, 490, 506, 510, 532, 533, 540, 558, 570, 571; *véase también* materia tratada; forma
Correspondencias, 83, 565-66, 578, 585
Cosmopolitismo, 105, 118, 120, 181, 204, 404
Criterio afectivo, 153, 366, 369, 377, 427
Crítica: valorativa, empatética, simpatética, 34, 36, 83, 84, 86, 189, 430, 536, 544, 582-83; como arte, creativa, 37, 533-37; por consenso, 113, 153, 523; evocativa, impresionista, 36, 38-39, 161, 175, 205, 282, 336, 497, 522 (*véase también* Subjetivismo); explicativa, interpretativa, 84, 169, 195, 204, 281, 416, 430, 432, 433, 601; histórica, 20, 54, 163, 171, 205, 210, 244, 263,

321, 381, 403, 522 (*véase también* Historicismo); historia de la, 20, 155, 157, 416, 542, 598; judicativa, real, 83, 84, 97, 133, 205, 229, 390, 521, 522, 544, 552 (*véase también* Juicio; Comparación); morfológica, 92, 522; neoschlegeliana, 159; adversarios de la, 36-37, 245, 369; como retrato, 225, 403-404, 469, 471, 497 (*véase también* Artista, personalidad del); psicológica, 160, 179, 280, 383 (*véase también* Carácter); retórica, 38, 159, 495, 518; científica, 15, 25, 29, 53, 69, 75, 77, 85, 112, 121, 126, 133, 148, 194, 522; como conocimiento de sí mismo, 339; sociológica, 10, 41, 48, 50, 77, 83, 103, 127, 244, 344, 362, 387, 395, 466, 553, 576, 598; teatral, 30, 35, 106, 179, 195, 410, 471, 553; teoría de la, 12, 20, 23, 33, 37, 82-84, 101, 132, 158-161, 167, 178, 182, 185, 203, 233, 240, 242, 279-81, 331, 346, 433, 461, 465, 469, 496, 521-23, 534, 535, 582, 598-603
Cultura, 201, 226, 228, 253, 460; *véase también* Historia intelectual; Medio

Decadencia, 53, 83, 91, 109, 115, 118, 146, 148, 157, 367, 411, 437, 449, 454, 457, 461
Dechado (*inscape*), 199
Desarrollo, evolución, 51, 52, 88, 143, 152, 205, 211, 321, 331, 438, 512, 569
Descripción, 297, 548
Desinterés, 202, 203, 418; *véase también* Objetividad
Determinismo, 24, 29, 46, 77, 114, 119, 142, 244, 251, 386, 408, 543, 601
Dialéctica, 52
Diálogo, 295-97, 548
Didacticismo, 15, 23, 162, 213, 215, 326, 366, 562
Diletantismo, 33, 118, 119
Drama, 94, 114, 139, 169, 295, 314, 332, 382, 395, 396, 400, 490, 520, 539; musical, 382, 574; social burgués, 382; *véase también* Comedia; Crítica, teatral; Tragedia
Dualismo, 134, 424, 569

Eclecticismo, 13, 514, 516
Educación, artística, 369
Einfühlung, 429
Emoción, emocionalismo, 67, 68, 130, 162, 180, 365, 370, 377, 417-18, 432, 505-506
Empirismo, 50, 419
Épica, 139, 147, 166, 169, 578
Equilibrio, 428
Erlebnis, 416
Erudición, 35, 88, 155, 163, 184, 334, 459, 571
Escepticismo, 37, 151
Escolasticismo, 73
Espíritu de la época, tiempo, *Zeitgeist,* 45, 46, 153, 154, 187, 209, 261, 331, 427, 465, 466, 513, 515
Espiritualismo, 145
Espontaneidad, 346, 432

Estética, 87, 121, 130, 157, 162, 189, 292, 307, 311, 312, 351; opuesta, 37, 245, 332, 380, 415, 545-46, 561-62, 594
Esteticismo, 15, 21, 183, 253, 284, 313, 332, 454, 461, 480, 494, 498, 511, 516, 527; y hedonismo, 503, 530
«Esthopsicología», 121
Estilo, estilística, 12, 68, 84, 118, 131, 136, 140, 174, 209, 210, 218, 219, 220, 258, 262, 271, 303, 331, 380, 420, 422, 461, 509, 510, 533, 540, 542, 548, 571; grande o sublime, 219, 220, 461, 542; vs. idea, 18; indirecto libre, 81; niveles, 200
Estoicismo, 80
Estructura, 68, 303, 508, 509
Eufuismo, 526
Evolución darwinista, 30, 35, 89, 165, 184, 241, 251, 356, 412, 477, 512, 514, 543, 601-602; de la literatura, 32, 80, 84, 89-93, 112, 156, 168, 172, 184, 185, 187, 347, 349, 362, 427, 458, 518-527
Existencialismo, 414
Experiencia estética, 121, 428, 504, 564
Explicación causal de la literatura, 47, 49, 52, 419, 426, 543; *véase también* Determinismo
Expresión, 61, 134, 432, 505, 510

«Facultad maestra», 62, 63, 65; pasión, 63
Falacia intencional, 28, 325, 533
Falacia patética, 193
Fantasia, 138
Fantasma, 137-38, 169
Fealdad, feo, 11, 26, 109, 134, 470, 565, 571
Ficción, 245, 331, 355, 500; como crítica, 499
Filología, 35, 360, 430, 442, 444, 457, 460; románica, 100
Filosofía: y arte, 130, 213, 241, 259, 289, 423, 561; y crítica, 414, 415, 422, 599-600
Foco narrativo, 297-299
Folclore, poesía folclórica, 153-54, 164, 255, 347, 361
Forma, 18, 68, 130, 131, 135-137, 144, 148, 173, 174, 180, 185, 198, 210, 302, 303, 307, 401; concreta, 162; interior y exterior, 140-41, 387, 388, 422; y moralidad, 292; orgánica, 304; *véase también* Contenido y forma
Formalismo, 18, 134, 147, 283, 346, 362, 529, 540, 571
Fuentes, estudio de las, 168

Géneros, teoría de los, 13, 35, 87-93, 139, 166, 189, 191-193, 293, 395, 546; evolución de los, 80, 84, 89-92, 94, 139, 169, 172, 186, 198, 362, 432, 435-41, 520, 538; oposición a los, 34
Genio, 11, 54, 103, 132, 183, 419, 564
Genio o espíritu nacional, *Volksgeist,* 42, 46, 122, 141, 142, 153, 168, 172, 187, 209, 255, 321, 465, 519
Grotesco, 237

Gusto, 38, 39, 123, 132, 428, 514, 522, 543

Helenismo, 437-445, 501, 514, 529
Héroe, 58-60, 193, 256
Historia intelectual, 73, 96, 100, 103, 154, 179, 185, 188, 240, 313, 392-93, 417, 465, 496, 541
Historia literaria, 35, 74, 83, 86, 95, 99, 100, 104, 112, 122, 156, 163, 171, 174, 184-88, 261, 313, 334, 360, 378, 385-393, 431, 447, 524, 537, 538, 552, 599; teoría de la, 20, 88, 99, 179; acción y reacción en la, 88, 101; interna, 84, 88, 94; periodización, 89; síntesis con crítica, 129, 184
Historicismo, 52-53, 55, 59, 77, 112, 162, 175, 176-77, 183, 206, 225, 346, 394, 404, 424-25, 426, 433-34, 437, 457-59, 461, 512-16; y tolerancia, 38, 55, 434, 543; *véase también* Relativismo
Humanismo, 152, 172, 173, 228

Ich-Roman, 402
Idea, 237, 238, 352, 382, 555; en la forma, 157, 158
Ideal, idealismo, 7, 22, 50, 57, 137, 150, 155, 250, 352, 353, 384, 390, 420-21, 423, 446; objectivo, 426; *véase también* Tipo
Ilusión, ilusionismo, 16, 22, 131, 181, 286, 288, 298, 307, 438; en la literatura novelesca, 245, 272, 273, 294, 305, 402, 446, 448, 572
Imaginación, 64, 137, 141, 143, 145, 168, 183, 190-192, 235, 262, 263, 267, 311, 329, 331, 344, 386, 418, 420, 486, 507, 541, 561, 564, 566, 576; conservadora, 234; creativa, 262, 421, 564, 567, 569, 584; y fantasía, 236; orgánica, 236; simpática, 34; y razón, 202, 216
Imaginería, imágenes, 137, 167, 192, 237, 486
Imitación, 8, 61, 130, 140, 286, 313, 382
Impassibilité, impasible, impasibilidad, 13, 15, 23, 119
Impersonalidad: en la crítica, 112, 268; en la novela, 139; opiniones negativas, 475, 505-506, 509-10; en la poesía, 138; *véase también* Objetividad
Impresionismo, 20, 31, 34, 38, 80, 83, 84, 85, 260, 318, 495, 531, 536, 570, 596
Individualismo, individualidad, 20, 61, 63, 68, 88, 92, 96, 101, 131, 132, 137, 188, 346, 397, 495, 530
Inspiración, 15, 331, 396, 562, 564, 582, 584
Intelectualismo, 241, 343, 359
Intención del autor, 132, 324, 339, 340, 343
Interpretación, 84, 169-70, 204, 281, 282, 415, 430, 432, 433, 601
Intuición, 134, 168, 348, 431; y expresión, 134, 505
Invención, 312
Investigadores, investigación, 35, 99, 104, 184, 259, 360, 378, 431

Ironía, 138, 174, 198, 381, 572; romántica, 449
Irracionalismo, 64, 72-73, 126, 431

Jeroglíficos de la naturaleza, 565-66, 573, 585
Juicio, 83, 171, 182, 282, 484, 511, 522, 601
Justicia poética, 397, 441

Latino vs. Germánico, 43, 46, 71
Lenguaje: su libertad, 257, 258; como magia, 475, 572, 585; de la naturaleza, 565, 566, 572, 573, 585; poético, 68, 174, 231, 232, 570, 572, 574, 585, 586, 588, 589, 592; verdadero, 594
Línea, 301, 423
Lírica, 87, 92, 93, 94, 139, 169, 191, 293, 439, 580; importancia de la, 504-505
Literatesco, 237-38
Literatura: corrientes de la, 208-209; democrática, 252; de ideas e imágenes, 13; y vida, 27, 218, 270, 271, 277, 285, 311, 319, 322, 431, 548, 555; y moralidad, 26, 31, 120, 215, 241, 374, 375, 396-98, 551, 563; y política, 187, 333, 466, 543, 598; proletaria, 413; y ciencia, 23, 26, 252, 325; y sociedad, 41, 75, 76, 316, 319, 332, 364, 466; teoría de la, 52, 188, 600 (*véase también* Estética; Poesía, teoría de la); como obra, 26, 30, 387, 508, 584
Literatura comparada, 74-75, 84, 104, 105, 159, 167, 363, 431-32; poética, 386, 388
Literatura concreta, 131, 180-81, 504; universal, 53-54, 55, 57, 299-300, 344, 559

Magia, 191, 493, 572, 594; natural, 210, 215, 232; verbal, 575
Mal du siècle, Weltschmerz, 53, 118
«Marinismo», 148
Martirio del escritor, 11, 14, 305, 527
Marxismo, crítica marxista, 28, 41, 313, 410-13, 553, 558, 602
Materia tratada, tema, asunto, 210, 380; propia, 218, 220-21, 237, 324; igualdad de todo, 26, 134, 248, 290, 570
Materialismo, 25, 32, 47, 50, 134, 310, 412
Medievalismo, medieval, 35, 73, 97, 100-101, 137, 165, 172, 237, 479, 514; opuestos, 35, 73
Medio, 10, 20, 24, 41, 42, 46-50, 121, 160, 349, 427
Metáfora, 66, 68, 258, 570
Métrica, 165, 174, 177, 200, 218, 221, 258, 362, 388, 420, 587, 588
Misticismo, 125, 174, 236, 243, 488, 595
Mito, mitología, 75, 355, 441, 442, 445, 448, 454, 488, 570, 573, 591, 593, 603
Modernidad, 35, 207, 570
«Momento», 40, 41, 42, 45, 46, 89, 121

Momento poético, 487, 493, 504, 505, 541-42
Monismo, 134
Moralidad, 80, 120, 242, 374, 396-99, 551, 563; *véase también* Didactismo
Mot juste, 21, 23, 509, 510
Motivo, 388
Música, 139, 148, 154, 311, 382, 439, 441, 507, 558; verbal, 485, 541, 586-87, 588

Nacionalismo, nacionalidad, 55, 175, 252, 262, 321, 346, 347, 357, 389, 408, 432, 525, 590
Naturalismo, 7, 23-32, 77, 92, 97, 151, 180, 181, 186, 330, 343, 379, 390, 406, 408-11, 467, 468, 479; cristiano, 350; opiniones opuestas, 17, 19, 23, 38, 72, 82, 107, 126, 454, 461, 533, 549, 552, 567, 571
Neoclasicismo, 71, 88, 135, 224, 264; *véase también* Clasicismo
Neohumanismo, 80, 234
Nihilismo, 33, 118, 126, 273, 358
Norte vs. Sur, 43, 48, 70, 526
Novedad, 95
Novela, 23-33, 70, 103, 115, 291, 292, 332, 344, 399, 520, 581; ausencia del autor en la, 9, 15, 27, 60, 181, 269, 294-95, 401-402, 589; de costumbres, 9, 10, 25, 30, 92, 267, 407, 548, 549; dramática, escénica, 295-96; epistolar, 93; experimental, 23, 24, 80, 109, 176; histórica y exótica, 92, 150, 176, 288, 334, 358, 407; historia de la, 92-93, 273; como ilusión, 16, 22, 272, 286, 402; picaresca, 93; psicológica, 93, 291, 300, 317, 399; técnica de la, 395, 549; teoría de la, 14, 22, 30, 92, 247, 269, 271-73, 285-88, 289-90, 313, 399, 401, 548-50; *véase también:*
Novela imaginativa *(Romance),* 267, 272, 274, 286, 300, 549

Objetividad: en el arte, 15, 60, 138, 140, 199, 294, 374, 401, 454, 506, 534, 595; en la crítica, 55, 96, 171, 203, 261, 536
Oda, 175
Ópera, 442, 443, 553
Optimismo, 251, 307, 554
Oscuridad, 488, 583

Panesteticismo, 529, 531
Panteísmo, 51, 424, 432
Particular, 22, 193, 266; y general, 139, 158, 193, 199, 238, 344
Pesimismo, 53, 77, 82, 117, 118, 119, 214, 265, 453, 595
«Piedras de toque», 222, 223, 224
Pintura, 8, 9, 30, 31, 66, 297, 311, 568, 569, 570, 578
Poesía: defensa de la, 201; dicción de la, 68, 174, 257, 409, 541, 585, 588; como emoción, expresión sincera, 66, 67, 68, 191, 194, 216, 293, 420, 504-506, 580; futuro de la, 202, 381; gráfica, 588; historia de la, 74, 75, 77, 90, 92, 152, 153, 156, 174, 231-33, 426, 466; objetiva, 60, 293; origen de la, 168, 362, 387; pura,

144, 236, 486, 563, 583; retórica de la, 68, 534, 546, 571, 573, 574; y ciencia, 248, 252; simbólica, 559, 560, 565-566, 595; mundo de la, 131, 136, 242, 289, 305, 307, 398, 507, 531, 568; teoría de la, 30, 60, 67-68, 70, 84, 131, 132-136, 157-59, 183, 190-93, 199, 202, 212-17, 236-37, 238, 241-42, 251, 293, 311, 331, 387, 388, 394, 414, 416-19, 432, 481-82, 539-46, 562, 592, 596
Poeta, 10, 70, 141, 170, 199, 237, 238, 255, 293, 417, 418, 475, 584; como historiador, 312
Poeta vates, 10, 199, 256, 331, 423, 588
Política, 187, 466, 543, 598
Popular, lo, 164, 169; arte popular, 322, 408, 413, 590; poesía popular, 171
Populismo, 248
Positivismo, 50, 166, 179, 356, 385, 395, 424
Presentador, 522
Progreso, 30, 53, 91, 152, 186, 251, 367, 427, 464, 512-13, 576
Prosa, 21, 218, 548
Prosodia, 540, 547, 571
Público, 49, 306
Punto de vista, 277, 298, 533

Racionalismo, 69, 216
Raza, 40-46, 54, 103, 114, 121, 172, 210
Realismo, 7, 8, 9, 13, 19, 21, 22, 26, 32, 58, 82, 108, 115, 122, 124, 150, 151, 152, 155, 166, 183, 196, 217, 237, 247, 252, 267, 268, 269, 275, 283, 285, 323, 331, 349, 352, 390, 406, 433, 473, 506, 532, 549, 552, 570; como crítica, 333; e idealismo, 7, 353, 385; en la novela, 198, 235, 406, 408; psicológico, 97, 383; socialista, 7
Realpolitik, 184
Regionalismo, 181
Relativismo, 22, 34, 55, 113, 118, 154, 176, 182, 206, 347, 424, 426, 433, 512, 513
Religión, 115, 202, 259, 371, 372, 374
Renacimiento, 73, 154, 383
Representatividad, 53, 55, 62, 78
Retrato, 225, 405, 470, 471, 497; *véase también* Artista, personalidad del
Romanticismo, 9, 92, 153, 155, 266, 449; vs. clasicismo, 45, 71, 159, 174, 437, 453, 514; crítica del, 27, 79, 153, 170, 226, 267, 270, 274, 330, 453, 461; inglés, 183, 188, 208, 502; francés, 18, 70, 77, 468, 577, 578; alemán, 226, 350, 381, 415, 453, 467, 468, 501; bajo, 98; sensibilidad, 77

Saint Louis, movimiento hegeliano de, 251
Sexualidad, 252, 290-91, 375, 523, 527
Símbolo, simbolismo, 25, 56, 82, 98, 116, 124, 129, 132, 143, 169, 180, 181, 193, 360, 361, 384, 411, 422, 473, 488, 559-597, 602; del personaje, 339; del sonido, 541, 586

Sinceridad, 67, 146, 149, 183, 187, 191, 194, 266, 337, 346, 365, 370, 371, 377, 477, 499, 505, 533
Sinestesia, 193, 573, 575
«Situación», 136, 137
Socialismo, 530; *véase también* Marxismo
Sociología, 10, 41, 49, 50, 77, 83, 103, 127, 244, 344, 362, 387, 395, 466, 553, 576, 598
Solipsismo, 23, 33, 504
Soneto, 571
Subjetivismo, 22, 36, 80, 138, 199, 510, 534
Sublime, 312, 491, 492, 493
Sueño, 419, 438, 596; alucinador, 575
Supernaturalismo, 566, 569

Tema, argumento, 136, 137, 140
Textura, 303
Tiempo, 503
Tipo: individual, 63, 118, 122-23; social, 10, 13, 57, 60, 324, 325, 342, 348, 350, 467; universal, ideal, 57, 77, 116, 131, 181, 193, 237, 238, 241-42, 256, 299, 337, 352, 421, 432, 434, 446, 532, 591
Tono, 21, 169, 304, 495
Trabajo, obra y arte, 26, 30, 298, 365, 508, 584
Tradición, tradicionalismo, 35, 37, 45, 46, 79, 80, 86, 102, 108, 111, 117, 173, 204, 233, 386, 387, 515, 537
Traducción, 219, 302
Tragedia, trágico, 12, 49, 89, 90, 93, 94, 139, 218, 225, 312, 382, 396, 429, 437, 439, 440, 443, 444, 445, 446, 447, 461, 470, 554, 558; del destino, 381, 383, 400; histórica, 295; psicológica, 396, 400
Transcendentalismo, 247, 248, 267

Unidad, totalidad, todo, 18, 76, 131, 137, 169, 178, 217, 221, 304, 347, 370, 397, 418, 490, 505, 506
Unidades, 296, 450, 545
Universal, universalismo, 12, 105, 193, 199, 204, 238, 266, 343, 352, 355, 369, 371, 372, 377; *véase también* Tipo; Particularidad
Utilitarismo, 241, 310, 325, 330, 341, 354, 555

Valor, 54, 86, 91, 133, 363, 418, 429, 433, 504, 544
Variedad, 304, 504
Verdad, 8, 54, 56, 61, 180, 194, 197, 271, 273, 347, 371
«Verismo», 180
Verosimilitud, 286, 421
Vida: y arte, 270, 271, 277, 285, 311, 313, 319, 320, 321, 381, 421, 431, 448, 527-532, 548, 555, 597, 602; en relación con los géneros, 548; jirón de, 26-27, 218, 322
Vitalismo, 428, 447

ÍNDICE GENERAL DEL TOMO IV

Págs.

I. — *La crítica francesa: realismo, naturalismo, impresionismo* 7

Honoré de Balzac 10
Gustave Flaubert 13
Guy de Maupassant 22
Emile Zola 23
Jules Lemaître 33
Anatole France 36

II. — *Hippolyte Taine* 40

III. — *La historia literaria francesa* 79

Ferdinand Brunetière 79
Gustave Lanson 95

IV. — *Críticos franceses menores* 106

Jules Barbey d'Aurevilly 106
Edmond Scherer 109
Emile Montégut 113
Paul Bourget 117
Emile Hennequin 121

V. — *Francesco de Sanctis* 128

Págs.

VI. — *La crítica italiana posterior a De Sanctis* 163

VII. — *La crítica inglesa: historiadores y teóricos* 183

VIII. — *Arnold, Bagehot y Stephen* 201

Matthew Arnold 201
Walter Bagehot 234
Leslie Stephen 240

IX. — *La crítica norteamericana* 247

Walt Whitman 247
James Russell Lowell 259
William Dean Howells 267

X. — *Henry James* 276

XI. — *Los críticos radicales rusos* 309

Nikolai Chernishevski 309
Nikolai Dobrolyubov 318
Dimitri Pisarev 330

XII. — *Los críticos conservadores rusos* 345

Apollon Grigoriev 345
Fedor Dostoievski 351
Nikolai Strajov 356
Alexander Potebnya y Alexander Veselovski 360
León Tolstoi 363

XIII. — *La crítica alemana* 378

XIV. — *Wilhelm Dilthey* 414

XV. — *Friedrich Nietzsche* 435

Págs.

XVI. — *El danés solitario: Georg Brandes* 463

XVII. — *El movimiento estético inglés* 479

Algernon Swinburne 480
Walter Pater 494

XVIII. — *Los demás críticos ingleses* 517

John Addington Symonds 517
Oscar Wilde 527
George Saintsbury 537
George Bernard Shaw 553

XIX. — *Los simbolistas franceses* 559

Charles Baudelaire 560
Stéphane Mallarmé 583

EPÍLOGO 598

BIBLIOGRAFÍA Y NOTAS 605

ÍNDICE DE NOMBRES 771

ÍNDICE DE MATERIAS Y TÉRMINOS 795